

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Gabriela Sandes Borges de Almeida

**O processo de criação da dramaturgia no cinema industrial mestiço –
o caso de Juan José Campanella**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo

2016

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Gabriela Sandes Borges de Almeida

**O processo de criação da dramaturgia no cinema industrial mestiço –
o caso de Juan José Campanella**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles.

**São Paulo
2016**

Banca Examinadora

Prof. Dra. Lucia Isaltina Clemente Leão
COS/PUC-SP

Prof. Dr. Roberto Franco Moreira
ECA/USP

Prof. Dr. Rubens Arnaldo Rewald
ECA/USP

Prof. Dr. Luís Fernando dos Reis Pereira
FOC/SP

Agradeço à CAPES pelas bolsas de estudo nacional e sanduíche para o desenvolvimento desta pesquisa (processo 99999.007501/2014-05).

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Cecília Almeida Salles, por apoiar as minhas ideias desde o primeiro momento e pela paciência. Minha admiração pela sensibilidade e liberdade na construção do seu pensamento.

Às professoras e aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com especial destaque a Amálio Pinheiro, Lucrécia Ferrara e Norval Baitelo.

A Adam Ganz, meu co-orientador na Royal Holloway University of London, Ian McDonald, Carmen Sofia Brenes, Marja-Riitta Koivumäki e Marie Regan: thank you for the support and exchange of ideas.

Às/aos colegas do Programa da PUC-SP, sobretudo as mais-que-queridas Ananda Carvalho, Leticia Capanema e Alice Gouveia. Às professoras Ângela Prysthon e Mariza Werneck.

Ao diretor, roteirista e montador Juan José Campanella e sua obra apaixonada, mestiça e de grande alcance, mostrando que é possível.

Às/aos entrevistadas/os, pela generosidade em compartilhar as suas experiências e conhecimentos. A minha especialíssima gratidão a Fernando Castets, Valeria Pivato, Fernando Alcalde, Mercedes Alfonsín e Cecilia Monti: sobran las palabras. Ángel Illarramendi, Camilo Antolini, Eduardo Sacheri, Eduardo Blanco, Emilio Kauderef, Felix Monti, Juan Pablo Domenech, Muriel Cabeza e Ricardo Freixá.

Aos meus pais queridos, meu irmão adorado e minha cunhada guerreira – meu alicerce e solo firme, guiando (e às vezes amparando) os meus passos errantes.

Às amigas e aos amigos de todos os cantos, por estarem presentes, sempre, de alguma forma (inclusive pelo tempo que foi eterno, enquanto durou). Em especial, a Eloisa Brantes, Ana Cecília Costa, Sophia Rocha, Ana Aragão, Clayton Bittencourt, Paula Milena Carvalho, Daniel Ripesi, Chiara Larotonda Ripesi, Eliane Costa, Lorena Rosa, Verônica Aquino, Leonardo Onofre, Ivete Cerqueira, Giza Cerqueira, Celina

Cerqueira, Ivana Rosa, Marcia Fernandes, Lúcia Pochat, Riad Bourayou, Débora Rubim, André Julião, Melissa Radesco, Léia Rapozo, Everson Basili, Eduardo Ulian, Grétel Najera, Tamara Delgado, Elymir Gálvis, Lúcia Oliveira. From London: Adriana Giffoni, Marcela Haddad, Katie Brown, Cristiana Maranca, Tamara Micner, Sam Dolbear, Mandana Mohit, Vaskar Szen Kayastha, Funke Oyebanjo: thank you for every little thing.

E aos que me ajudaram a compreender melhor os segredos da dramaturgia e/ou do cinema: José Carvalho, Alberto Villarreal, Maricy Salomão, César Augusto, David França Mendes e Roberto Duarte.

RESUMO

O presente trabalho é dedicado ao mapeamento do processo de criação da dramaturgia fílmica na obra de Juan José Campanella, tendo como foco o trabalho desenvolvido no filme *O segredo dos seus olhos* (2010). Para tanto, serão analisados documentos de processo do co-escritos e dirigidos por Campanella, segundo: 1. diferentes tratamentos de roteiro; 2. decupagem do corte final de montagem (versão que foi a público); 3. comentários na seção “extras” do DVD comercial; e 4. Entrevistas e depoimentos dados à mídia em geral, desde o lançamento dos filmes, e à pesquisadora, em agosto de 2012 e abril de 2016, tanto pelo autor, quanto por integrantes da equipe artística que com ele trabalhou para a realização da obra. A metodologia a ser utilizada é a da Crítica de Processo de Criação, com base no pensamento desenvolvido por Cecilia Almeida Salles, inserido na discussão do processo criativo como rede em permanente construção. Em termos teóricos, a abordagem da investigação será transdisciplinar, estabelecendo como base a Semiótica da Cultura, em diálogo com os campos do Cinema (David Bordwell, Ismail Xavier, Jean-Claude Carrière) e da Dramaturgia Fílmica (Robert Mckee, Yves Lavandier, Syd Field, David Mamet), e diálogo com o conceito de Mestiçagem Cultural (François Laplantine, Serge Gruzinski, Jesús Martín-Barbero, Néstor Canclini and Amálio Pinheiro).

Palavras-chave: crítica de processo de criação; cinema industrial; dramaturgia fílmica; mestiçagem; Juan José Campanella.

ABSTRACT

This research aims to map the complexity of the dramaturgical's creation process at the Juan José Campanella cinema. In this direction, his feature film *The secret in their eyes – El secreto de sus ojos*, co-written and directed by him, will be analyzed. The material of analysis, or documents of the process, will be: 1. different script versions; 2. decoupage of the final cut; 3. contents of the "extras" section at the commercial DVD; and 4. interviews and statements given by the author to the media in general and to the researcher, as well as members of the film artist crew. The methodology to be used is the Creation Process Criticism (Cecilia Almeida Salles), related to the study of the creative process, in which approach it is discussed as a network in permanent construction (second Pierre Musso's concept of network). In theoretical terms, the research's approach will be transdisciplinary and based on the Semiotic of Culture, in dialog with the fields of Film Theory (David Bordwell, Ismail Xavier, Jean-Claude Carrière), Filmic Dramaturgy (Robert Mckee, Yves Lavandier, Syd Field, David Mamet) and the Cultural *Métissage* (François Laplantine, Serge Gruzinski, Jesús Martín-Barbero, Néstor Canclini and Amálio Pinheiro).

Keywords: Creation Process Criticism; industrial cinema; filmic dramaturgy; cultural *métissage*; Juan José Campanella.

Para Pauli

*“En la inconsolable
noche, tu voz,
aullando, me guía”.*

Siempre atada a tu
frontera.

Te quiero mucho.

*Tanos, gallegos, judíos,
criollos, polacos, indios,
negros, cabecitas...
pero con pedigree francés
somos de un lugar
santo y profano a la vez,
mixtura de alta
combustión.*

Bersuit Vergarabat
'La argentinidad
al palo'

*Lo que debemos hacer
con nuestros clásicos es
cambiarlos,
transformarlos, incluso
deformarlos. En realidad
esto es lo que hace cada
generación y cada poeta:
sus imitaciones son
transgresiones; sus
negaciones, homenajes.*

Octavio Paz

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	12
INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO 1	
O mundo das imagens narradoras em movimento, cheias de som, drama e mestiçagem.....	22
CAPÍTULO 2	
Juan José Campanella, autor-mestiço-industrial	57
CAPÍTULO 3	
O segredo dos seus olhos – processo de escritura audiovisual.....	79
CONCLUSÃO.....	115
BIBLIOGRAFIA.....	116

Um prólogo bem pessoal

O presente estudo foi, ele próprio, resultado de um longo processo de criação acadêmica e conceitual. Ainda que o início deste trajeto seja de difícil precisão, o ano de 1994 pode servir como um marco importante, pois foi durante o seu transcurso que que vivi na Argentina. Era o período menemista no país, no qual imperava um cenário econômico neoliberal. Entre outras medidas, o peso argentino foi equiparado artificialmente ao dólar estadunidense, em uma política de paridade monetária que dava à população a (ilusória) sensação de que o seu poder aquisitivo era imenso. Foram os anos da cultura do “dame dos” (em português informal brasileiro, “me dá dois”), isto é, em vez de comprar uma unidade de algum produto, compravam-se duas, já que os preços aparentavam ser “tão baixos”.

Um momento inesquecível foi assistir a Seleção Brasileira de Futebol ganhar a Copa do Mundo para compreender, logo em seguida, profundamente comovida, o que era uma real e afetuosa demonstração de irmandade latino-americana: ver as/os amigas/os argentinas/os engolirem todo o seu orgulho e me acompanharem, ainda que com um sorriso amarelo no rosto, à comemoração pela vitória, em plena zona do portentoso Obelisco na capital do país, altar-mor do poderio argentino (não no futebol, no caso). Como dizia o *slogan* de uma antiga campanha publicitária de cartões de crédito: viver algo assim, em território futebolístico ‘inimigo’, não tem preço.

Redenções esportivas à parte, uma dos aspectos mais significativos da experiência no país vizinho foi o contato com as suas narrativas. Fossem as *callejeras* (das ruas), as intelectuais, as literárias, musicais ou cinematográficas, todas traziam algo de culturalmente novo e estimulante ao meu repertório de brasileira. Narrativas de um país mestiço, e não somente pela mistura de etnias ibero-imigrantes, europeias do Norte e do Leste, indígenas, africanas, mouriscas – mas também pelos desdobramentos culturais, comportamentais, tonais que aportaram das/os que vieram de fora, todas/os já previamente mestiçadas/os, inclusive. Narrativas recheadas do humor ácido das piadas que não fazem rir, embora sejam irresistivelmente cômicas; da lógica enviesada do raciocínio, por cujas vielas se perde facilmente um estrangeiro desavisado; do orgulho por uma melancolia intrínseca, ao mesmo tempo dolorosa e

blasé; da eloquência acelerada e vertiginosa, difícil de seguir; dos termos ordinários, palavrões e xingamentos que fazem empalidecer até a/o menos pudica/o das/os brasileiras/os; do hábito de tomar mate pensando na vida ou vice-versa; da capacidade de análise psicanalítica que flui de qualquer varredor de rua ou motorista de taxi; do catastrofismo irônico-rabugento; do cientificismo minimalista de preparar *asados* (churrascos) como banquetes dos deuses; do exuberante engajamento e conhecimento político e, como não mencionar, da adoração pela música popular brasileira, cujas letras das canções conhecem de memória e cantam com um terno sotaque-que-querer-brasileiro-e-não-consegue, mas fazendo-as ecoar com sentimento e olhos fechados mesmo assim.

Recordo, por exemplo, o sentimento sombrio ao terminar de ler *O túnel*, de Ernesto Sábado; o atordoamento formal ao saltar capítulos a mando do autor em *O jogo de amarelinha*, de Julio Cortázar (e a angústia de me perder no engarrafamento metafórico de *A autoestrada do Sul*); a viagem sensorial beirando o transe ao ouvir a voz de Gardel ecoando poesia lunfardamente, e a sofisticada releitura piazzoliana do tango das ruas; a tradução geracional da música *pop* (e doce e romântica e crítico-cortante) de Fito Páez e, sobretudo, o choque político, emocional e estético ao ver o filme *A história oficial*, de Luis Puenzo, com roteiro de Aída Bortnik.

Narrativas de “vizinhos distantes”¹, dos quais estava separada por um persistente “muro de Tordesilhas” que ia muito além da diferença idiomática. Mas com quem a cultura e a memória do meu país compartilhavam sentimentos de mundo, 500 anos história na condição de ex-colônia europeia - pois o tal muro é de um tipo de “concreto poroso e permeável”, como todas as fronteiras que nos delineiam enquanto latino-americanos. Segundo Iuri Lótman:

A noção de fronteira é ambivalente: tanto separa quanto une. É sempre fronteira de algo que pertence a ambos os lados da divisão cultural, a ambas semiosferas contíguas. A fronteira é bilíngue e polilíngue. A fronteira é um mecanismo para a tradução de textos de uma semiótica estrangeira em nossa linguagem. É o lugar onde o que é externo é transformado em interno, é o filtro da membrana que transforma o texto alheio e o torna parte da semiótica interna

¹ MOTA, Denise. *Vizinhos Distantes - Circulação Cinematográfica no Mercosul*. São Paulo, Annablume, Fapesp, 2007.

da semiosfera ainda que mantenha suas próprias características².
(LÓTMAN apud MACHADO, 1990, P. 136-7)

De volta ao Brasil, em 1995, sentia a solidão do estrangeiro em casa própria. Não havia com quem dividir todo aquele mergulho cultural. Ouviam-me como se ouvem excentricidades de andarilhos deslumbrados com a ilusão de um oásis após caminhar por horas pelo deserto. Até que, a partir do ano 2000, começam a chegar ao circuito audiovisual do país ‘certos’ longas-metragens ficcionais argentinos. Parte deles, aqueles esteticamente mais experimentais, tiveram o êxito restrito ao público cinéfilo e especializado, como foi o caso de *O pântano (La Ciénaga)*, de Lucrecia Martel. Outros ultrapassaram a fronteira (aquela mesma porosa e flexível) do público “iniciado” e atingiram o espectador médio, frequentador do circuito de arte das grandes capitais brasileiras, sobretudo no eixo Rio-São Paulo. Estes, atingiram números surpreendentes.

O primeiro deles foi *Nove rainhas (Nueve reinas)*, de Fabián Bielinsky, que causou alvoroço - especialmente na cidade de São Paulo³ -, gerando uma intensa divulgação espontânea (boca-a-boca) e atingindo a marca de 94.048 espectadores⁴ no país, em 2001. No ano seguinte, o mesmo se deu com *O filho da noiva (El hijo de la novia)*, de Juan José Campanella, assistido por 125.690 pessoas. Vale ressaltar que o filme foi indicado ao prêmio Oscar, da Academia de Artes e Ciências estadunidense, na categoria ‘Melhor Filme Estrangeiro’. Já na segunda metade da década, em 2006, 157.423 mil espectadores viram *Elsa e Fred – Um amor de paixão (Elsa y Fred)*, do diretor Marcos Carnevale⁵. E em 2010, “O segredo dos seus olhos”, também de Campanella, teve público de 328.576 espectadores⁶, disseram alguns que alavancado pela vitória do longa-metragem na disputa do prêmio Oscar de ‘Melhor Filme Estrangeiro’ prêmio Oscar, da Academia de Artes e Ciências estadunidense. Era perceptível que os filmes que agradavam ao público não-especializado tinham certas características em comum, sobretudo o fato de pertencerem à chave da narrativa clássica.

² MACHADO, Irene. *Concepção sistêmica do mundo: vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura*. Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso, v. 8, p. 136-156, 2013.

³ “Só na cidade de São Paulo, o filme foi visto por 70 mil espectadores, segundo contagem de público feita pelo Espaço Unibanco de Cinema” (MOTA, 2007).

⁴ Fonte: Portal Filme B. Data da consulta: 04.set.11.

⁵ Fonte Portal Filme B dos dados de “O filho da noiva” e “Elsa e Fred”. Data da consulta: 04.set.11

⁶ Fonte: Distribuidora Europa Filmes. Data da consulta: 18.jul.11.

Entusiasmava-me, além das obras em si - que traziam enredos envolventes salpicados de crítica social, apresentada de forma diluída na dramaturgia -, o fato de começar a ouvir, aqui e ali, comentários que iam desde incrédulos “que filme maravilhoso! Como é que eles conseguem?” e “os atores são ótimos, quem imaginaria?” (como se fosse o país vizinho não pudesse apresentar tanta qualidade); passando por constatações estupefatas do tipo “como somos parecidos, né? Nunca imaginei!”; até afloramentos vários de versões do que Nelson Rodrigues bem classificou como ‘complexo de vira-latas’: “é tudo uma esculhambação mesmo, só tem corrupto e ladrão lá também!”, “tem malandro em cada esquina, igualzinho a aqui”, “se em vez da escória de Portugal e Espanha (sim, porque você sabia que só vieram ladrões e bandidos de lá, né?), tivessem nos colonizado ingleses, alemães e holandeses, isso aqui seria outra coisa!” e daí por diante.

De todo este conjunto de depoimentos informais, deixando de lado o teor das pérolas preconceituosas e afins, o que eu começava a vislumbrar era que o público brasileiro parecia estar se vendo/reconhecendo, enquanto latino-americano, por mecanismos de projeção e identificação, na tela grande, por meio da cinematografia de estética industrial argentina. “O Brasil”, com o tempo, admiti que fosse muito, mas a classe média dos grandes centros urbanos brasileiros, sim. E este, a meu ver, já era um fenômeno importante de registro, especialmente em um cenário em que a arte e a cultura não haviam saído da costumeira posição coadjuvante nas incipientes tratativas de integração regional, pesar do “Tratado de Assunção”, firmado em 26 de março de 1991 por Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai. O documento trazia “propostas de cunho essencialmente econômico”, ainda que sinalizasse “que a planejada integração contemplaria, a seu momento, iniciativas conjuntas relacionadas à produção artística de seus países-membros” (MOTA, 2007). Esse “momento”, feito de pequenos e lentos avanços, simbolizaria o que ficou conhecido como ‘Mercosul Cultural’.

Elaborada como hipótese, veio a busca de um programa de pós-graduação que abraçasse a investigação. Os consultados de Letras diziam que aquele era um assunto de Comunicação, os de Comunicação, que era específico de Cinema, os de Cinema, pouco receptivos a temáticas que fugissem à estética audiovisual “pura”, argumentaram que o estudo era mais voltados para as Ciências Sociais, e estes diziam

que me faltava base teórica na área para um doutorado. Assim, eu permanecia em um labiríntico limbo teórico. Os departamentos pareciam pouco receptivos a temáticas transdisciplinares e houve até um professor, a quem expliquei o possível fenômeno que identificara, que reagiu com um nocauteante: “e daí que a classe média brasileira esteja se reconhecendo como latino-americana?”. Havia, igualmente, a rejeição da academia ao cinema dito comercial. Mas registro, também, recepções calorosas à proposta, em especial na Universidade Federal Fluminense (professor Maurício de Bragança, entre eles).

Em comum, além da resposta negativa, havia o argumento de que os estudos de recepção midiática já eram, por si sós, complexos, e que um daquela magnitude era praticamente inexequível. Decidi, então, abandonar este campo (dolorosa prática de desapego acadêmico), e retornar ao que mais me marcara no contato com a cultura argentina: as narrativas e seu caráter mestiço. Unindo-os às paixões pela dramaturgia e pelo cinema, seguia o caminho das pedras. Cinema dramático-ficcional. E que alcançava o espectador médio. Eclodiram questões como: o que havia de distintivo na estética, no conteúdo que unia ficção e drama, na narrativa e na atitude crítico-social daquela cinematografia direcionada ao grande público? Sendo o cinema uma arte e um meio de massa, como tudo isso era comunicado, estética e eticamente?

O mapeamento do seu percurso de criação, por meio do desafiador e fascinante pensamento desenvolvido pela professora Cecilia Almeida Salles, mostrou-se como um profícuo caminho para se chegar a algum ensaio de resposta. E o encontro com o Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP veio, por fim, permitir um desenvolvimento da pesquisa.

Ao final deste estudo – que não é o final, mas o que está sendo entregue à banca -, vem a compreensão de que as respostas às minhas questões podem ser muitas, mas o mais importante, de fato, foi o caminho sinuoso, incerto, instável, complexo e prazeroso tentando encontrá-las.

Introdução

O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

João Guimarães Rosa

não há saídas / só ruas / viadutos / avenidas.

Paulo Leminski

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.

Eduardo Galeano

Como o ‘real’ evocado por Rosa na frase em epígrafe, busca-se observar o objeto deste estudo não somente no meio, mas ao longo da travessia. É nela que flores e frutos serão colhidos, distintas paisagens contempladas – umas verdejantes e férteis, outras áridas e pedregosas. Diversos passos serão ensaiados, rejeitados e/ou mantidos, muitas vezes expostos às intempéries (sol a pino, fresca brisa vespertina, raios e trovões do pensamento e da memória) e às inadequações espaço-temporais, em uma busca incessante e labiríntica. Duvidar-se-á, muitas vezes, da direção tomada / a se tomar: o devir e seu mistério em cheque. Será, então, a ‘deixa’ para o poeta sevilhano Antonio Machado: “Caminhante, não há caminho, faz-se caminho ao andar”.

E o que busca a/o autor/a-artista-caminhante? Alcançar “a materialidade do seu projeto poético” (SALLES, xxx), cujo processo-travessia move-se, continuamente por veredas incertas feitas de possíveis vires-a-ser. Como na divagação de Galeano, busca-se a criação-utopia, por itinerários errantes, “ruas, viadutos, avenidas”, perdendo-se – porque “perder-se também é caminho”, escreveu Clarice Lispector – para encontrar o caminho que levará à materialização do seu projeto poético. No fluxo de doces riachos, de rios caudalosos, tranquilas enseadas ou mar em ressaca, rema a/o artista, “*gauche* na vida”, sem porto originário nem ‘terra à vista’, sem bússola que

indique, de forma nítida, a nascente ou a desembocadura do leito-oceano em que navega. Na criação, pois, ao contrário de em Pessoa, navegar não é preciso.

No presente estudo, portanto, lança-se um olhar crítico-analítico sobre o movimento criador no seu viés processual, encarado como “um percurso sensível e intelectual de construção de objetos artísticos, científicos e midiáticos que pode ser descrito, numa perspectiva semiótica, como movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza” (SALLES, 2008). Trata-se do lugar de fala da crítica do processo, que pensa o processo de criação como um fenômeno *sensível* porque a/o artista faz uso, como conteúdo de trabalho, da sua subjetividade: ‘dores e delícias’, marcas internas - de perdas, amores, conquistas e falências -, registros de memória e de esquecimento, fontes de sentimentos (muitas vezes) contraditórios e de diálogos íntimos. E *intelectual* porque lança mão, igualmente, de escolhas técnico-metodológicas específicas – rotina de trabalho, recursos e instrumentos tecnológicos, ambientes do fazer artístico (ateliês, escritórios, cafés, bibliotecas) – e do seu conhecimento de mundo como ferramentas de construção da sua obra.

O movimento criador é considerado *falível* porque é habitado por experimentações, erros e acertos, idas e vindas, avanços e recuos, apropriações e desapegos – sem obrigações de perfeição, pois o ambiente criador é incerto, flexível, instável, movediço. Como explica Daniel Ferrer (xxx, p. 216):

a criação não é unicamente, e talvez nem mesmo principalmente, uma questão de acumulação, mas também um processo de renúncia. Renunciar aos pressupostos: apagar, rasurar, cortar, abandonar um estágio para passar ao seguinte. A gênese da obra de arte é o resultado de uma série de sacrifícios custosos, de compromisso, de reequilíbrio e de transações compensatórias.

O processo criador é uma caminhar por corda bamba. O artista nela se equilibra-caminha, tendo em mãos o seu desejo-bastão, seguindo *tendências* que, neste contexto, são direções possíveis, rumos vagos, condutores maleáveis delineados ao longo da corda dançante, auxiliando na busca do que está por ser descoberto, lançando feixes de luz e orientando os passos titubeantes. Elas são analisadas, pelo crítico de processo, tanto sob o ponto de vista do projeto poético da/o artista-errante-navegante, quanto da comunicação que ela/e e a obra estabelecem em diferentes

dimensões de significação (semiose), sentido (poético, político-ideológico, informacional) e interlocução.

Juan José Saer, na obra *El río sin orillas* (xxxx, p.), rememora um “momento mágico” e inesperado que vivenciou, em um voo entre a Europa e a cidade de Buenos Aires, como muitos que já havia feito, até então. Havia poucos passageiros e o céu, lá fora, estava claro e sem nuvens. Foi quando o piloto avisou, pelos autofalantes, que passavam por cima do “ponto em que confluem o rio Paraná e o rio Uruguai para formar o Rio da Prata”. Ao aproximar-se da janela, com o nariz colado ao vidro, “para abranger o campo visual mais amplo possível”, avistou o famoso delta, o “vértice perfeito que forma a terra firme no ponto em que os dois braços de água se reúnem”. Saer deu-se conta, neste instante, de que o conjunto formado pelo triângulo de terra plano, abandonado, imóvel, imemorial e vazio, arrodado por três leitos de rios sul-americanos - sobre o qual, em 1832, o cientista Charles Darwin havia opinado que naquela “imensa extensão de água barrenta” não havia “grandeza nem beleza” alguma -, era o mais especial de todos os lugares onde havia jamais estado: “era o meu lugar⁷”. Este testemunho possibilita tecer alguns enlaces/nós na rede de questões da investigação aqui proposta.

A sensação de Saer, na qual um sentido de pertencimento o foi enredando - como os pequenos galhos da hera na canção *Volver a los 17*, de Violeta Parra -, foi revelada em uma narrativa ficcional, estruturada segundo a lógica da causalidade e em sucessão linear: um *personagem/protagonista* encontra-se em seu *mundo comum/status quo*, quando é surpreendido por *um acontecimento/uma complicação* e, a partir daí, busca uma forma de ‘desembaraçar os fios’ do confuso novelo que, à sua revelia, se edifica ou, em outras palavras, persegue a *resolução* do novo cenário crísico, até atingir uma nova estabilidade. Em segundo lugar, tem-se a *imagem* como elemento disparador e mobilizador; a *amplidão do campo visual* dada pela maior aproximação da janela-lente, desde o seu assento no avião – todos elementos que remetem ao campo cinematográfico. E o terceiro enlace: como Saer, Juan José

⁷ No original: “el punto en que confluyen el río Paraná y el río Uruguay para formar el Río de la Plata” “para abarcar el campo visual más amplio posible, el famoso punto de confluencia” “el vértice perfecto que forma la tierra firme en el punto en que los dos brazos de agua se reúnen”. Tradução nossa.

Campanella, o autor da obra aqui analisada, sente-me profundamente ligado à paisagem cultural argentina, ou, como se descreveu, uma vez, “inevitavelmente argentino” (CAMPANELLA, 2011).

Um conceito caro à crítica processual, inclusive, é exatamente o de rede, metáfora diagramática ligada a um pensamento das relações, que discute o processo criador como um fenômeno complexo, baseado em princípios não-hierárquicos, contínuos e simultâneos, situado em um “ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos (...), que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções”.

André Parente explica que rede, enquanto ente paradigmático, se configura em uma espécie de “personagem principal das mudanças em curso” deste e de outras discussões, considerando o “momento em que as tecnologias de comunicação e de informação passaram a exercer um papel estruturante na nova ordem mundial”. A análise do processo de criação, em geral, e das artes, em particular, segue, portanto, uma tendência analítica comum a categorias como “a sociedade, o capital, o mercado, o trabalho”. No fluxo da mesma torrente-lógica, está a relação com “o espaço, o tempo e a subjetividade” (PARENTE, 2013, p. 51).

As obras materializadas são encaradas, no bojo desta seara conceitual, como objetos móveis e inacabados, sempre passíveis de modificações. E o trajeto até elas é abordado “a partir do acompanhamento dos documentos desses processos, tais como, anotações, diários, esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, copiões etc. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em processo” (SALLES et CARDOSO, 2007). Vale ressaltar que o investigador do percurso criador, neste exercício analítico, “não tem acesso a todo o processo de criação – não há a ilusão da totalidade – mas apenas a alguns de seus índices”. E, assim, vai-se

(...) observando e estabelecendo relações entre os documentos do processo que se teve acesso, pode-se conhecer melhor o percurso da formação da obra, em pesquisas de natureza indutiva. Sob esse ponto de vista, não há a pretensão de encontrar fórmulas explicativas para esse fenômeno de grande complexidade mas a

tentativa de se aproximar, por diferentes ângulos, desse processo responsável pela geração de uma obra. (Op. Cit)

A partir deles, busca-se responder a questões tipo: como uma obra é criada? Onde acontece e em quanto tempo? Como o seu passo-a-passo pode ser mapeado e compreendido? Quais as etapas que o compõem e qual o começo e o final de cada uma delas? De onde emerge o *insight* detonador da criação, como se materializa? Existe o acaso e o ‘surgir/criar do nada’? Quem é o autor, uma entidade una, segura desde o princípio do que almeja desenvolver artisticamente e ‘genial’, ou um ser imerso em desejos conflituosos e ideias vagas, andarilho de percursos poéticos, incertos e errantes? Como pensa e elabora o pensamento, que relevância têm as anotações que faz em um guardanapo de bar ou os rascunhos acumulados ao longo do seu trabalho? E em um projeto artístico desenvolvido coletivamente, quais as fronteiras que delimitam a contribuição de cada autor? Quais as dimensões da técnica, do repertório cultural do artista e do momento histórico em que vive? Quando a obra pode ser dada como acabada?

Capítulo I - O mundo das imagens narradoras em movimento, cheias de som, drama e mestiçagem

Não, meu coração não é maior que o mundo./ É muito menor. / Nele não cabem nem as minhas dores. / Por isso gosto tanto de me contar./ Por isso me dispo./ Por isso me grito,/ por isso frequento os jornais,/ me exponho cruamente nas livrarias:/ preciso de todos.

Carlos Drummond de Andrade

*Hay algo en el mundo que me lleva/
directo a donde explotan las
estrellas/ Hay algo en el mundo que no
puedo explicar/ y que me hace temblar
las piernas/ (...) que nos hace
pensar/ que al final todo sirvió para
nada/ Hay algo en el mundo despiadado
y brutal/ que nos afila la mirada/ No
hay nada en el mundo que me quite el
dolor/ cuando la muerta despliega alas/
(...) Hay algo en el mundo es esa lógica
intacta en la que nadie sabe nada/
Hay algo en el mundo y yo lo voy a
encontrar.*

Fito Paez

Era uma vez, a comunicação humana, personagem protagonista de inúmeras narrativas transformadoras das relações em sociedade. A sua jornada de heroína não-linear, sem início definido nem final aparente, foi sempre repleta de peripécias, tendo como fio condutor as necessidades e os desejos humanos de compreender o mundo ao seu redor, compartilhar conhecimento, socializar-se, sonhar, pertencer, revolucionar, ser amada/o, seduzir, chegando até o de conquistar o poder ou nele perpetuar-se.

Homo narrans. Eis o responsável pelas façanhas comunicativas da humanidade, segundo o antropólogo John D. Niles (1999), que o considera um sobrevivente de toda sorte de intempéries e obstáculos naturais para estabelecer a espécie. Tal conquista foi possível, segundo o autor, exatamente pelo desenvolvimento da habilidade humana de narrar, de contar histórias. Assim, foi edificado um *story shaped world*, que o teórico português José Maria Mendes (2009, p. 9) traduz a expressão como um mundo “formatado por narrativas”. Esta autora-pesquisadora prefere, no entanto, uma outra ideia tradutória, neste contexto, do verbo

to shape ao português brasileiro: um mundo *esculpido* por narrativas, que dão a ele diferentes formas, em vez de formatos/formatações, e estabelecem, assim, a comunicação entre os indivíduos. E em seu movimento de contação de histórias, há milênios, o *Homo narrans* segue, contínua, processual e, às vezes, circularmente, re-esculpindo-as e recriando-as, pois, como aponta Walter Benjamin (1987, p. 198;205), “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”, sendo a “experiência que passa de pessoa a pessoa” a fonte do que é narrado.

Nesta longa jornada histórica (e heróica), seja a comunicação de teor factual ou poético, as narrativas se expandiram das formas mais diretas e imediatas às mais indiretas e mediadas, sendo elaboradas em diferentes linguagens (ou e/ou pelo cruzamento delas) e transmitidas/compartilhadas por diversos meios (e/ou pela articulação entre eles). Assim, são estabelecidas práticas comunicativas cada vez mais complexas. Entre elas, está a narrativa cinematográfica e seus modos específicos de significar, desvendar e representar o mundo.

O cinema narrativo e industrial

Quem faz cinema, diz Carrière (1995, p. 204), além de “herdeiro dos grandes contadores de histórias do passado”, é também mantenedor/a desta tradição milenar. De natureza polifacética, a realização cinematográfica é fonte do entrelaçamento de ações e aspectos dos campos econômico, industrial, técnico, artístico, de entretenimento, cultural e midiático, em suas funções comunicacional, expressiva e espetacular (COSTA, 2003, p. 28-29). Os primeiros aspectos a serem aqui considerados serão os de ordem monetária e produtiva, uma vez que esta investigação trata, também, de uma possível “cinema industrial” inspirado no “cinema hollywoodiano” (ambos as expressões vêm entre aspas porque serão questionadas adiante).

A atividade cinematográfica está inserida na chamada economia criativa, que se movimenta por meio da transformação de “ideias em produtos ou serviços criativos dotados de valor cultural e econômico e, assim, criar e distribuir capital intelectual” (MELEIRO, 2009, p. 41). Este efeito transformador é realizado pelas indústrias criativas, que abrangem, de acordo com a *Conferência em Comércio e*

Desenvolvimento das Nações Unidas – UNCTAD (2010, p. 8), “os ciclos de criação, produção e distribuição de produtos e serviços que utilizam a criatividade e o capital intelectual como insumos primários”, movimentando-se a partir de “um conjunto de atividades baseadas em conhecimento, focadas, entre outros, nas artes, que potencialmente gerem receita de vendas e direitos de propriedade intelectual”. Trata-se, portanto, de um ramo industrial gerador de “produtos tangíveis e serviços intelectuais ou artísticos intangíveis com conteúdo criativo, valor econômico e objetivos de mercado”, que posiciona-se “no cruzamento entre os setores artísticos, de serviços e industriais” do comércio mundial.

Neste contexto, o cinema encontra-se posicionado no segmento midiático, como atividade do setor audiovisual, conforme o quadro abaixo, também da UNCTAD.



A partir da sua cadeia produtiva específica, a cinematográfica, são gerados produtos e serviços, entre os quais os longas-metragens de teor dramático-ficcional, com os aqui abordados. Diante do exposto, portanto, pode-se afirmar, por exemplo, que: 1) todo produto cinematográfico é resultado de um modo de produção industrial;

e 2) um filme é um produto artístico, intelectual, cultural e comercial, fruto da criatividade humana e da articulação de saberes técnicos e estéticos, e ações industriais e mercadológicas.

Os termos ‘comercial’ e ‘mercadológico’ remetem à prática do ‘consumo’ e faz-se premente ressaltar que a abordagem do movimento consumidor, neste trabalho, é feita de acordo com o conceito do antropólogo Néstor García Canclini (1995, p. 42;55), que o insere no “conjunto de processos sócio-culturais nos quais se realizam a apropriação e os usos dos produtos”. Segundo o autor, a partir de uma leitura do consumo como exercício de cidadania e de um reposicionamento do ‘mercado’ na sociedade, estabelece-se um cenário no qual ele se transforma em “um lugar de valor cognitivo, útil para pensar e agir de forma renovadora, na vida social”.

Dentre as várias facetas do cinema, a artística e a comercial são, muitas vezes, consideradas conflitantes em discussões as mais variadas, sobretudo entre a crítica especializada e a academia. Transformaram-se, inclusive, em adjetivos que designam tipos supostamente opostos de cinema: “o de arte”/“de autor” e o “comercial” ou, como se diz na Argentina, “industrial”. Mas esta problemática muitas vezes é abordada, por alguns realizadores, que são aqueles que fazem cinema na prática, de forma diferente. Eric Rohmer, por exemplo, cineasta da Nouvelle Vague, causou estranhamento no *metier* audiovisual quando declarou, em uma entrevista, ser “um cineasta estritamente comercial”. Para ele, o fato de lidar comercialmente com um público restrito e correr o risco de seus filmes não ‘venderem’, não modificava esta sua condição⁸. Para a produtora Isabelle Fauvel (2000), Rohmer estava correto na sua avaliação, pois uma vez que os seus filmes recuperavam o investimento, esta era a razão pela qual ele podia continuar fazendo filmes.

Um mesmo argumento de roteiro de Glauber Rocha, para dar outro exemplo de um cineasta considerado como pertencente ao “cinema de autor”, podia ser por ele reformulado - segundo a pesquisadora Marília Rothier Cardoso (2007, p. 126), após

⁸ Declaração feita por Rohmer publicada por Julien Dokhan, no sitio de internet AlloCiné, em 12.jan.2010: “(...) *je suis un cinéaste purement commercial. Effectivement, je fais du commerce avec un public restreint et mes films peuvent ne pas marcher. Mais il n'empêche que suis un cinéaste purement commercial, parce que l'Etat ne m'a jamais aide*”. In: <<http://www.allocine.fr/article/dossiers/cinema/dossier-18591261/?page=2&tab=0>>. Acesso em 17.ago.2015.

consulta ao seu acervo -, com o fim de “atrair uma série de produtores, (...) de Alfredo Guevara, o diretor do ICAIC cubano, a Dan Talbot, executivo de Nova Iorque, passando pelo francês Claude Antoine, seu distribuidor na Europa, e pela televisão italiana”. Pode-se perceber, frente a esta afirmação, que o diretor o adaptava o argumento (futuro roteiro) “ao gosto (comercial) do freguês”. A autora dá, ainda, outro exemplo: em uma carta escrita pelo cineasta, em 1968, existe a clara menção a “um roteiro de aventuras de espionagem no meio exótico da Amazônia (...), a ser vendido a produtor europeu ou americano”. Cinema, então, além de atividade industrial, sempre foi, também, moeda de troca girando em rodadas de negócios, em busca de financiamento, retorno de investimento (para não usar o ‘palavrão’ lucro), públicos-alvo, estratégias de vendas, reformulação de produto & procedimentos afins.

Ainda sobre o tema do consumo, diz Canclini que a associação, feita pelo senso comum, do ato de consumir como realizar “gastos inúteis e compulsões irracionais” é fruto de uma “desqualificação moral e intelectual” apoiada em noções também equivocadas sobre a suposta onipotência dos meios de comunicação de massa e seu poder de incitação “das massas” para que adquiram produtos voraz e irrefletidamente. (Op. Cit., p. 41). Um exemplo desta associação se refere, exatamente, àquela feita por uma significativa parcela da crítica cinematográfica, ao discutir o consumo de um tal “cinema hollywoodiano”, “sem qualidade”, que possui o “poder” de “emburrecer plateias” ao “emocioná-las” e, ao mesmo tempo, “impedi-las de pensar”.

De maneira semelhante, ocorre o mesmo com uma considerável parte da academia que reflete sobre cinema e seus temas correlatos. No Brasil, por exemplo, de modo geral, analisa Fernando Mascarello, (2006, p. 333) é difícil encontrar “no campo de interesses de pesquisadores e professores” estudos que empenhados em apresentar “aspectos e abordagens mais ‘neutros’ ou afirmativos” sobre o tema, como “a história social, econômica ou tecnológica” hollywoodiana, ou enfoque “não aprioristicamente ideológico dos procedimentos de narração, estilo e conformação temática, a teoria dos gêneros cinematográficos, a recepção concreta dos filmes pelas audiências etc”. Regidas pelo viéses ideologizados, as investigações existentes, geralmente, promovem “as aproximações e os recortes negativos”, como “o estudo do

sistema textual clássico como agente de assujeitamento, a análise fílmica como denúncia, a teorização abstrata e apassivadora do espectador”.

As cinematografias hollywoodianas

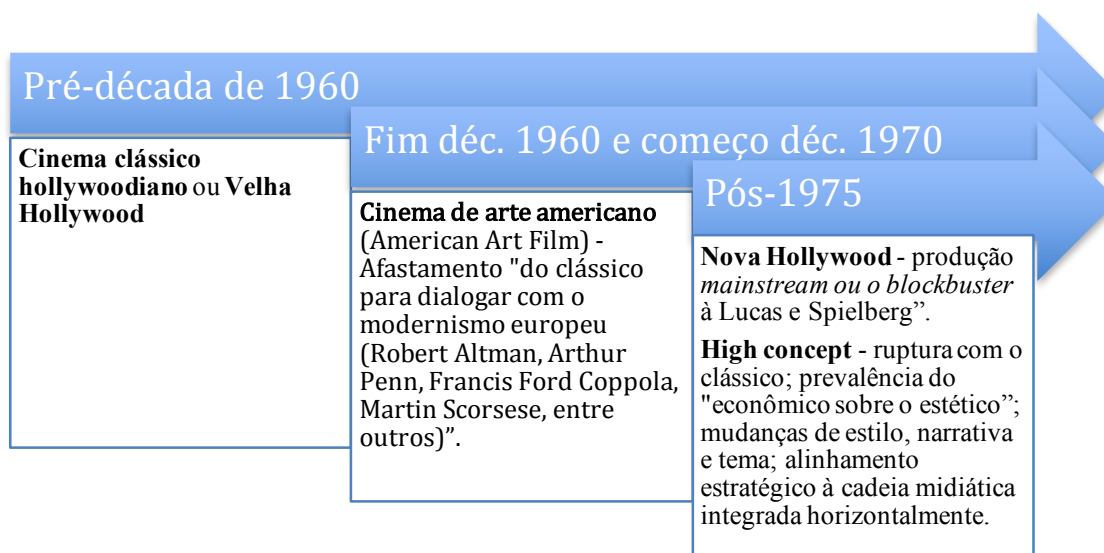
Esta fértil discussão permite estabelecer alguns diálogos com o tema “do” cinema de Hollywood, a começar pela constatação de que não há “o” cinema hollywoodiano, senão extensa tipologia cinematográfica realizada, desde a implementação do complexo cinematográfico no oeste dos Estados Unidos, no início do século XX, por diferentes estúdios produtores e profissionais do ramo no e do país, caracterizando uma densa e heterogênea construção e mistura sónica, simbólica, estética, narrativa e tecnológica.

O começo desta história é bem resumido por Pedro Butcher (2004, p. 16):

Assim que o cinema deixou de ser visto como mero registro e inscreveu-se na narrativa ficcional, percebeu-se o imenso potencial do filme como produto. Teve início, então, a fabricação em massa de “fitas de cinema” e, junto com ela, a constituição de uma grande estrutura mundial para sua propagação e venda. A produção em larga escala começou na Europa nos primeiros anos depois da Primeira Guerra Mundial, sendo que, em pouco tempo, alguns países europeus começaram a exportar filmes. No entanto, várias dificuldades de ordem financeira e estrutural, em consequência da guerra, mudaram o fluxo da produção. Os Estados Unidos emergiram, então, como potência mundial nesse campo.

Percebe-se, portanto, de acordo com o relato do autor, que filmes já era vistos como ‘produtos’ e ‘comercializados em larga escala’ na Europa, antes do fluxo da produção deslocar-se para os Estados Unidos da América. Concentrados na cidade de Nova Jersey, no leste do país, produtores independentes começaram a desenvolver a atividade cinematográfica local mas, em 1912, para fugir da guerra judicial promovida pelo prefeito local, que detinha as patentes dos equipamentos de filmagem, tiveram que deslocar-se para o outro lado do país, chegando, então, ao subúrbio da cidade de Los Angeles, no estado da Califórnia, em uma até então desconhecida localidade chamada Hollywood. Lá criaram o centro nevrálgico da indústria setorial e desenvolveram “os chamados *star system* e o *studio system*” (SANCHEZ RUIZ, xxx, p. 23).

O processo histórico da penetração hegemônica global alcançada, ao longo do tempo, pelos filmes produzidos na região, foi bastante complexo e decorrente de inúmeros fatores, incluindo a participação ativa do Estado norte-americano em diferentes conjunturas, e um protecionismo não-governamental que constituiu uma estrutura de mercado altamente concentrada. Os assuntos concernentes a este campo, no entanto, fogem ao escopo desta investigação, que concentra-se em aspectos narrativos, dramaturgicos, estéticos, estilísticos e culturais, com seus desdobramentos simbólicos. No quadro abaixo, de elaboração própria, tendo como fonte os dados oferecidos por Mascarello (2006), são destacados alguns dos principais conceitos na historiografia dos Estudos Contemporâneos de Hollywood.



O próprio Mascarello chama a atenção para o embaralhamento de critérios envolvidos nestas conceituações: mudanças de tecnologia, de forma narrativa, de uso do estilo, de modo de produção, de marketing (distribuição e exibição). Comparados entre si, eles dificultam o desenvolvimento de estudos mais claros sobre o tema, pelo fato de abordarem aspectos de naturezas muito diferentes: por um lado, a estética, que abrange “narrativa, estilo, técnica”, segundo o autor, e, por outro, a econômica. Mas, independentemente das dificuldades de sistematização conceitual apontadas, pode-se observar quão diversos foram e são os filmes hollywoodianos, em diferentes fases, de diferentes procedimentos, aí incluídos os estéticos e narrativos. Como bem analisa Pedro Buchter, Hollywood não é, afinal, um bloco estático.

O próprio conceito flutuante de “Hollywood” reflete essa modulação: ele ora designa um estilo cinematográfico e uma marca genérica; ora qualquer obra de ficção produzida nos Estados Unidos; ora todo o complexo de produção e distribuição de filmes e programas de TV americanos; ou ainda o conjunto de companhias produtoras e distribuidoras de filmes (as chamadas “majors”). Hollywood, enfim, engloba elementos contraditórios, sendo talvez sua “definição” mais comum, simplesmente, o nome pelo qual é conhecido o cinema global e popular falado em língua inglesa. (2014, 17)

Diante de um cenário de múltiplas camadas, como o recém-apresentado, no qual a diversidade conteudística, sob diferentes aspectos, aponta para “cinemas hollywoodianos” também diversos, que não se encaixam em conceituações de caráter homogeneizador. Neste âmbito, dentre os/as conceitos/correntes/décadas citados/as, houve a criação de obras consideradas: a) precursoras; b) dotadas de (certa) inovação e/ou excelência no emprego de técnicas em voga, em um dado período; c) ‘mimetizadoras de fórmulas de sucesso’, sem qualquer aporte qualitativo; d) detentoras das características a, b e c, concomitantemente, e em diferentes níveis e intensidades; e) inclassificáveis, segundo os critérios adotados; etc.

De igual maneira, existem exemplos de filmes de produção externa aos Estados Unidos, em diferentes continentes e países, categorizados como “de estética hollywoodiana”, que também podem ser aproximados às características ‘a’, ‘b’, ‘c’, ‘d’ e ‘e’ acima propostas – sendo que, no caso, da ‘c’, é realizada uma re-mimetização de ‘procedimentos mimetizadores’ ou, em outras palavras, cópias das cópias. Na Argentina, na França, em Hong Kong e no Brasil, o cinema comercial, aquele que visa o lucro e atrai o grande público, é muito diverso, tanto internamente, nos seus países, como entre si. Há desde ‘cópias das cópias’ hollywoodianas até produções de qualidade e sofisticação estético-dramática, como a cinematografia campanelliana.

Os primeiros embates

Gostar de uma parte da produção hollywoodiana começou a ser um problema para Campanella quando começou a frequentar os primeiros cursos de cinema, na Argentina. Do tempo em que tinha aulas no *Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC)*, pertencente à *Universidad de Avellaneda* (província de Buenos Aires), por exemplo, lá pelo ano de 1981, relembra as acaloradas discussões sobre o

assunto com os colegas. Na sua turma de curso, ele e o amigo Fernando Castets, amantes do cinema hollywoodiano dos anos 1970, eram os únicos a defender abertamente a estética de diretores do período: “não podia entender sob que ponto de vista um filme de Tarkovsky podia ser melhor que *Um dia de cão* (Sidney Lumet, 1975)⁹”, diz o diretor. E diz, ainda, em outro depoimento:

Lembro de filmes considerados ‘menores’ naquela época, como *Na época do Ragtime* (1981), de Miloš Forman, e [que] hoje se lamenta não haver mais um ou dois desses por ano. Acho que hoje em dia ninguém seria capaz de fazer esse filme. Nem ninguém arriscaria produzi-lo. Você o vê agora e pensa: ‘como o cinema baixou de nível, para esse filme ter sido [considerado] ‘menor!’’. Você pega a lista dos indicados ao Oscar nos anos 1970 e são todos grandes filmes!

E sobre aqueles que criticavam os filmes gerados pelos diretores do período, o diretor ironiza: “as mesmas pessoas que desprezavam Hollywood naquela época, hoje têm de admitir que era um equívoco, pois não era o mesmo cinema que vemos atualmente. Era ainda forte e vigoroso”. E reflete que, em sua opinião, “a discussão tinha mais a ver com questões políticas da época do que com o cinema em si”, referindo-se à ditadura militar que asfixiava a Argentina, como a outros países sulamericanos à época, incluindo o Brasil. O contexto de tensão político-ideológico gerava uma espécie de repulsa automática, por parte de grupos de intelectuais, acadêmicos e da classe artística, a tudo que chegasse dos Estados Unidos, acusados de exercer o seu poder econômico de forma imperialista sobre os demais países do continente. E, assim, eram frequentes, críticas a filmes vindos daquele país, fenômeno que foi denominado pelo cineasta brasileiro Cacá Diegues como *patrulha ideológica*.

Ainda sobre as discussões com ex-colegas do IDAC, o diretor admite que, às vezes, agia de forma demasiadamente reativa, pois as críticas dos que defendiam o ‘cinema de arte’ sempre vinham acompanhadas de um ‘ar de superioridade’, tratando os que gostavam do cinema hollywoodiano “como retardados [mentais]”. Isso fazia com que se rebelasse ainda mais e exagerasse nos argumentos, às vezes a filmes e diretores que hoje em dia admira, como Akira Kurosawa:

⁹ “(...) no podía ver desde qué punto de vista una película de Tarkovsky podía ser mejor que *Tarde de perros*”.

Lembro que (...) em 82 - eu tinha 21 anos -, voltamos às aulas após o verão, quando havia estreado *Kagemuscha- a Sombra do Samurai* (1980), de Kurosawa, e *Indiana Jones e os caçadores da arca perdida*, de Steven Spielberg. Eu ‘cometi o pecado’ de dizer que tinha gostado de *Indiana Jones* e começaram a me atacar. Comecei, então, a dizer que *Kagemuscha* era uma porcaria (risos)... Mas são dois grandes filmes, cada um no seu estilo.

Outro autor argentino que se declarou influenciado por Hollywood foi Fabián Bielinsky, ironicamente, em entrevista à revista local *El Amante* (xxxx), ferrenha defensora do ‘cinema de arte’: “Que referentes cinematográficos você tem?”, perguntam os jornalistas e críticos Sergio Woolf, Gustavo G. Castagna e Quintin, ao que Bielinsky responde: “cinema americano, clássico e fortemente narrativo¹⁰”. Comentando, em seguida, sobre as referências estéticas associadas ao seu filme *Nove rainhas* (*Nueve reinas*, 1999), comentou Bielinsky: “me falam de [Adolfo] Aristarain, que para mim sempre foi o grande narrador do cinema argentino”. Em relação ao gênero, “pode parecer a *Jogo de emoções* (1987), de [David] Mamet, que é um filme extraordinário, mas me parece um exagero total que me comparem com um gênio como Mamet”.

Na Argentina, tanto Campanella quanto Bielinsky foram classificados, pelo mesmo crítico de cinema Sergio Wolf, mas desta vez acompanhado por outros colegas de profissão, Horacio Bernardes e Diego Lehrer, como ‘autores industriais’, no artigo *De la industria al cine independiente: ¿hay ‘autores industriales’?* (2002). Outros diretores do país citados no artigo são Fabián Bielinsky, Daniel Burman, Marcelo Piñeyro, Lucho Bender, Eduardo Milewicz e Fernando Spiner. São cineastas com perfil mestiço: ao mesmo tempo que trabalham com estruturas narrativas mais clássicas, buscando inserir-se em um modelo de cinema industrial/*mainstream*, desenvolve em suas obras um olhar cinematográfico pessoal.

Outras características marcantes são: 1) pertencem à primeira geração de

¹⁰ No original: “¿Qué referentes cinematográficos tenés? Cine americano, clásico y muy fuertemente narrativo”; “Me hablan de Aristarain, que para mí siempre fue el gran narrador del cine argentino”; e “Por el género, se puede parecer a *Casa de juegos* de Mamet, que es una película extraordinaria. Me parece una exageración total que me comparen con un genio como Mamet”. Tradução nossa.

diretores do país formada por escolas de cinema, sendo seguidos pela geração posterior, do chamado “Novo Cinema Independente” do país, da qual fazem parte, por exemplo, Lucrecia Martel faz parte; 2) vivenciaram a cinefilia como “segunda formação”; 3) sempre foram mais amantes do cinema clássico norte-americano do que do europeu; 4) os seus filmes têm mais rigor narrativo, com roteiros mais fiéis ao esquema hollywoodiano dos três atos (que foi uma invenção aristotélica e Hollywood só a incorporou); e 5) no princípio da carreira, as opções laborais que se lhes foram apresentadas estavam relacionadas à indústria cinematográfica ou à publicidade, ao contrário dos diretores mais jovens, que tiveram acesso a incentivo público (*Ley del Cine*) para realizar os seus primeiros filmes.

Talvez os primeiros autores-industriais do cinema, tenham sido os jovens críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, fundada em 1951 por André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze, que eram ferrenhos defensores da “Política dos Autores” e grandes admiradores do cinema americano clássico, como François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e Jacques Rivette. Artigos escritos por Truffaut e Godard, por exemplo, conta Alfredo Manevy (2006), seguiam duas linhas argumentativas: “a recusa do que (era) produzido na França (...) e o cinema americano como foco privilegiado para a busca de autores que, de certa forma, driblam o sistema e se impõem como artistas coerentes, capazes de construir uma escritura”. Nos textos da revista, havia uma crítica frequente ao “clima de estancamento que vivia a cinematografia francesa dos anos cinquenta, no qual uma política baseada na pura sobrevivência fazia com que o nascimento de novos realizadores fosse algo praticamente impossível”, segundo Antonio Costa.

Já faz muitos anos, afirma Gustavo Castagna (2002, p. 105) “que as categorias artísticas não têm sentido ou (...) conformam uma hipótese sem sustentação”. Para o crítico argentino, a classificação de um filme, no passado, “tinha sua razão de ser” e “se referia aos modos de produção”, o que resultava em avaliações de acordo, fundamentalmente, com “suas pretensões industriais ou por se posicionarem à margem de objetivos comerciais fixados de antemão”. Mas, em tempos de derretimento, superposição e cruzamento de categorias estéticas, produtivas e distributivas, com festivais inteiros de cinema sendo transmitidos por plataformas online, para citar apenas um exemplo, todo um conjunto de conceitos deve ser revisto.

Hambúrguer *versus* Baguete

Convidada a discorrer sobre o tema *A tradição europeia do autor e sua influência na estratégia de desenvolvimento de roteiro*, Isabelle Fauvel (2001) começa ponderando sobre o próprio título da palestra, enquanto a proferia: “existe alguma tradição europeia de autor? Do ponto de vista europeu, não, não existe. Mas nós podemos pensar na tradição francesa de autor, especialmente se consideramos o resto da frase”. Fauvel, então, esmiuça a questão:

A tradição francesa de autoralidade começou com a Nouvelle Vague, que fez um bom trabalho de *marketing* com esta ‘noção’, *marketing* este que ainda existe. Vamos ser justos: [a revista] *Les cahiers du Cinéma* não inventou a noção de *auteur*. O crítico estadunidense Frank Wood, antes da Primeira Guerra Mundial, e o poeta italiano Riciotto Canudo, e, inclusive, o escritor e crítico [Louis] Delluc, promoveram a ideia de *auteur* antes da *Cahiers*. A ideia de que um filme depende essencialmente do seu diretor e, por isso, pode ser alçado ao *status* de obra de arte. Então, talvez nós possamos falar da tradição europeia do autor como francesa.

Esta última afirmação de Fauvel faz lembrar à pesquisadora comentários de Robert McKee, em curso proferido em São Paulo, onde estava presente, em maio de 2010. O famoso “guru” de roteiros estadunidense, como é conhecido, contou sobre a sua contratação, por um diretor francês, para análise de um roteiro próprio. Dentre outros problemas de “clareza no fluxo narrativo” encontrados, segundo McKee, o que considerou mais “grave” foi quando, ao questionar o seu cliente sobre o que haveria acontecido entre uma cena específica e outra, em termos dramáticos, já que não havia entendido, recebeu dele a resposta de que se tratava de “uma elipse”. McKee contrargumentou, então, que aquilo não era uma elipse, mas um problema de falta de informação dramática, que comprometeria o entendimento da história por parte do espectador. O diretor, no entanto, discordou e permaneceu irredutível. Após este relato, diante dos alunos do curso, seguiu-se o veredito categórico de McKee sobre a experiência e a forma de contar histórias que encontrou: “esqueçam os franceses¹¹”, o que causou muitos risos na plateia. Mas ele permaneceu sério. E passou para o próximo tópico da programação do curso, dando aquele por encerrado.

¹¹ “Forget the French!”. Robert McKee, durante o curso *Brazil Story*, realizado no Teatro das Artes, São Paulo, SP, em 14.mai.2010.

Fauvel (2011), na mesma palestra citada anteriormente, teceu outras observações que podem, talvez, dialogar com a questão que irritou o consultor estadunidense: “quando você considera que está lidando com arte e não com entretenimento, você é, na maior parte do tempo (especialmente se você é francês), mais pretencioso, menos aberto à contribuição de outras pessoas”, como produtores, roteiristas, atores etc, exemplificou. “Você (...) simplesmente esquece que cinema é um trabalho coletivo (...) [e] não quer saber sequer da evolução do mercado e da estimativa de público”. E ampliando a discussão para o âmbito europeu, a autora prossegue completa dizendo que mesmo quando “a Europa aceita que cinema é uma indústria”, a considera “uma indústria de arte, (...) de cultura e de expressão individual, que lida com estética, linguística, elementos narrativos, (...) que refletem a personalidade de um autor (...), um autor-diretor”. A produtora, então, conclui que

um dos grandes problemas da Europa é a falta de estratégia, não apenas no desenvolvimento de roteiros, mas mais ainda em distribuição. (...) [É preciso] se livrar do nosso complexo de inferioridade ou superioridade em relação Hollywood. Temos que considerar o mercado como um nicho, mas também como (...) um grande mercado, longe da atitude *auteuriste* francesa, (...) aquela que acha que existir na margem é nobre e que combate a indústria – só que também a arte é prejudicada ao se ignorar, propositadamente, o mercado. Brincando com o dinheiro público para fazer filmes para as próprias famílias e, pior ainda, para si mesmos.

O também francês dramaturgo e teórico Yves Lavandier, na obra *A dramaturgia* (2013, p. 22-23), parece concordar com Fauvel pelo menos em dois pontos. O primeiro deles, concerne a estratégia de desenvolvimento de roteiro na Europa, na atualidade: “os roteiristas europeus contemporâneos talvez tenham muito a dizer, mas, frequentemente, eles não o dizem muito bem. Se a caracterização e os diálogos são por vezes brilhantes, o resto normalmente deixa a desejar”. E em segundo lugar, sobre o tal “complexo de superioridade ou inferioridade”:

Na Europa, a palavra americano anima muitos fantasmas, passando do ódio e do medo à fascinação e à admiração. Segundo certos intelectuais europeus, nossas crianças imbecilizam-se indo a Disneylândia uma vez por ano, e o hambúrguer contém os genes do imperialismo cultural ianque! O delírio é igual, trate-se de filmes ou de séries de televisão. Confundimos com perverso prazer roteiro *à americana* (grifo do autor) e roteiro hollywoodiano.

Aproveitando o gancho das estratégicas, sejam narrativas ou mercadológicas, o fato é que se Campanella antes “brigava com os outros estudantes de cinema para defender o valor do cinema estadunidense dos anos 1970”, o mesmo não ocorre com o da atualidade. À produção da *Nova Hollywood* e do *high concept*, ele associa um declínio qualitativo – que ocorre, também, a nível é mundial, faz a ressalva. Mas, nos Estados Unidos, especificamente, o cinema passou a se dedicar, segundo a sua opinião, “ao espetáculo e à diversão”, abandonando “toda a intenção de comover, de modificar, de comentar a realidade. Correm disso tudo como o diabo da cruz!”. Critica inclusive que chama de “o cinema de entretenimento”, como o de Steven Spielberg, afirmando que também “perdeu qualidade (...) basta simplesmente ver o primeiro [filme da série] Indiana Jones e o último¹². Aí comparamos com os mesmos parâmetros e se percebe a decadência total” (xxx). E lamenta, “o cinema que me despertou a vontade de fazer cinema já não fazem mais. (...) os filmes de Sidney Lumet, de Milos Forman, de Martin Scorsese... Esse cinema não se faz mais (2010)”.

A razão disso está no fato de os filmes precisarem, cada vez mais, gerar altos lucros, o que faz com que sejam construídos de forma a ser mais “homogeneizados, pasteurizados, sem ofender a ninguém, tratando de ter a base mais ampla de público possível. Então, obviamente, ficam rasos, ou se dedicam à ação, (...) [e aos] super heróis - se repetem, se repetem, se repetem” (CAMPANELLA, 2012). Outro motivo apontado pelo diretor para o cenário insatisfatório tem a ver com o fato de que: “houve uma grande migração de talento, em relação ao roteiro, que é onde o filme nasce, para a televisão”, deixando o meio cinematográfico deficitário.

Aída Bortnik (2010), mentora, amiga e colega de trabalho do diretor, quando ainda viva, também criticou a produção ficcional cinematográfica estadunidense da atualidade: os filmes que “invadem as salas de estreia”, tipo “o número seis de um *remake* de um desenho [animado] dos anos 1960”, são fruto do cúmulo a que se chegou com “a falta de boas ideias, de boas histórias”.

¹² O primeiro filme da série se chamou *Os Caçadores da Arca Perdida* (1981) e o último, *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (2008). Todos os filmes da série foram criados por George Lucas, dirigidos por Steven Spielberg (três nos anos 1980 e o último, como citado, em 2008).

Para dirigir filmes deste leva, vale também mencionar, Campanella foi convidado por estúdios hollywoodianos, após ganhar o prêmio Oscar de melhor filme estrangeiro, em 2010. E rejeitou todas as propostas, conforme relatou, entre elas um projeto sobre extraterrestres, oferecido pelo produtor e diretor Sam Raimi, e outro do agente Jack Ryan: “tudo o que me ofereciam era assim, coisas como ‘Quarteto fantástico 3’; que é o que acabam fazendo diretores que (...) [ganham notoriedade após] fazer filmes independentes interessantes”. E faz uma espécie de lamento irônico, com humor tipicamente argentino:

se, pelo menos, me oferecessem *O homem aranha*, que é um super-herói da minha infância, eu diria: ‘vamos, de qualquer forma não daria para ser algo mais entediante do que as outras versões já realizadas’: uma hora e meia tentando fazer algo sério, como se fosse um filme de Bergman, para depois ver o personagem saltando de um lugar para o outro por vinte minutos.

Os mesmos argumentos negativos sobre a leva cinematográfica da Nova Hollywood são listados por Mascarello (2005, p. 335), como parte do que ele chama de “lamento apocalíptico e impressionista, no Brasil [da crítica e nos acadêmicos da área], diante da atual hegemonia hollywoodiana”:

(1) a debilitação narrativa dos filmes, privilegiando o espetáculo e a ação em detrimento do personagem e da dramaturgia; (2) a patente juvenilização/infantilização das audiências; e (3) o lançamento por saturação dos *blockbusters*, reduzindo os espaços de exibição para o cinema brasileiro e o cinema de arte internacional.

Para o autor, ainda que os argumentos sejam corretos, é preciso adotar uma postura de conhecer bem as estratégias hollywoodianas, para chegar combatê-las ou adaptar-se a elas, se for o caso. A queixa vazia e repetitiva, enfim, sem conhecimento de causa, não é, de fato, de muita serventia transformadora, enfim.

O ‘cinema de arte’ atual, estadunidense ou não, para Campanella, “abandonou toda a pretensão de entreter, de apaixonar”, sendo, em geral, frio e entediante, com algumas exceções. Reclama, igualmente, que para todos os filmes que tenham um roteiro apaixonante, haverá uma escola da crítica que o destrói por ser um “cinema de

roteiro”. Como resultado, “estamos vangloriando filmes como *Habemus Papam*¹³, que para o cinema italiano dos anos 1970 seria um pastelão [tipo os filmes] de Adriano Celentano, e hoje ganha o Festival de Cannes (que para mim perdeu toda a importância)”. O cinema europeu, de qualquer forma, “sempre me pareceu, em linhas gerais, tedioso, exceto a comédia à italiana, gênero já defunto, com o qual me identifiquei fortemente toda a minha vida”.

Quando o seu filme *O filho da noiva* foi indicado à categoria de melhor filme estrangeiro, em 2002, o realizador foi perguntado, para reportagem da Folha de São Paulo, o que achava dos seus concorrentes. Respondeu, então, considerava o concorrente bósnio, *Terra de Ninguém* [Danis Tanović†, 2001], “o mais sério rival, (...) um filme excelente. No caso de perder, gostaria de perder para ele”. E sobre *O fabuloso destino de Amélie Poulain* [Jean-Pierre Jeunet, 2001], o outro concorrente, lhe perguntaram: “acho o filme uma bobagem, mas nunca gostei do cinema francês”. Em tempo: o filme bósnio foi vencedor naquele ano.

DNA dramático

Yves Lavandier (2013) realiza uma interessante viagem no tempo para rastrear o DNA do “vilipendiado” cinema hollywoodiano. O autor começa argumentando que ao se esquecer que “Spike Lee, Robert Altman y John Cassavettes são tão americanos quanto John Badham, Henry Levin e Don Siegel”, se omite que “boa parte dos pioneiros do cinema americano (...) é de origem europeia”, exemplificando que “Capra, Chaplin, Kazin viveram os primeiros anos de suas vidas na Itália, Inglaterra e Turquia. Lang, Lubitsch, Murnau, Preminger, Von Sternberg, Von Stroheim, Wilder e outros são de origem austríaco-alemã”.

Elege, então, seis filmes, a seu ver, exemplares, a saber: *Quanto mais quente melhor* (1959) e *O apartamento* (1960), ambos de Billy Wilder; *Janela indiscreta* (1954) e *Intriga internacional* (1959), de Alfred Hitchcock; *Ninotchka* (1939) e *Ser ou não ser* (1942), de Ernst Lubitsch. Em seguida, analisa alguns dados dos seus realizadores: 1) nenhum dos três é estadunidense (de fato, Hitchcock é

¹³ Filme de Nanni Moretti, de 2011, que para Campanella é “uma porcariá,, salvo os “brilhantes” dez primeiros minutos, que o fizeram “esfregar as mãos” e pensar “vem coisa boa por aí”, mas que acaba se transformando em uma “palhaçada”.

britânico, Lubitsch é alemão e Wilder é austríaco, embora nascido nos EUA) ; 2) as artes de Hitchcock e Lubitsch tiveram inspiração e ensino sobre domínio de linguagem no repertório europeu de “Gogol, Wilde (para Lubitsch), e os autores das peças (...) do repertório inglês: Coward, Maugham, Pinero (para Hitchcock)”; e 3) Hitchcock e Lubitsch, assim como “os dramaturgos americanos comprados por Hollywood desde o começo do cinema falado, aprenderam seu ofício com as peças (...) de Scribe e Sardou”.

O Autor também brinca com terminologias propagadas por ‘gurus’ e manuais de roteiro do cinema hollywoodiano e as destitui da sua ‘aura inovadora’, revelando que, no fundo, desde a Grécia pré-aristotélica, as técnicas dramatúrgicas, no âmbito ocidental, se reinventam (as narrativas constante e circularmente re-esculpidas, anteriormente mencionadas, neste caso específico, de viés dramático). Se se continuasse o jogo genealógico, diz o autor,

chegaríamos a Ésquilo, passando por Diderot, Plauto e Menandro. Concluiríamos que Tchekhov fazia *scriptdoctoring* e os gregos eram íntimos dos *remakes* e das *sequels*, que havia *happy endings* em Eurípedes ou Corneille, *scrimmages* em Molière, “suspense” em Brecht, *milking* em Rostand ou Shakespeare, *cliff-hangers* em Racine ou Ibsen, etc. Em resumo, deduziríamos que as fontes desse roteiro “à americana” tão temido e vilipendiado, se encontram na Europa. Como ocorre tão frequentemente, o problema é mais de orgulho e de hegemonia do que de cultura.

Defendendo a tese de que o que se faz na cinematografia estadunidense, seja ou não hollywoodiana, é inspirado em matrizes dramático-narrativas europeias - o que parece provar -, autor embaralha um pouco os fatos e as categorias na frase final do trecho acima, quando dissocia as categorias ‘orgulho’, ‘hegemonia’ e ‘cultura’. Em outras palavras, afirma que por trás da desqualificação feita pelos europeus em relação aos filmes dos Estados Unidos, está um ‘orgulho’ e a uma inconformidade com a ‘hegemonia’ econômica e cultural daquele país no campo cinematográfico. Mas tanto um, quanto outro fazem parte do espectro cultural, sendo este um espaço pluridimensional que envolve, entre outras coisas, disputas e tensões, seja na esfera econômica, na político-social, na territorial e/ou na estética. E o cinema, explica Jean-Claude Bernardet (xxx, p. xx) “como toda área cultural, é um campo de luta”.

Por fim, Lavandier questiona se quando Akira Kurosawa adaptou a peça *The lower depths*, do escritor russo Maxim Gorky, em *Ralé* (1957); o *Macbeth* do dramaturgo inglês William Shakespeare em *Trono manchado de Sangue* (1957); ou o romance policial do escritor estadunidense Ed McBain, em *Céu e inferno* (1963), foi importante conhecer a nacionalidade das obras e a cultura que veiculavam. E responde, com outra pergunta: “uma boa história não deve ser capaz de viajar?”.

América latina e mestiçagem

Cana doce, Santo Amaro/ gosto
muito raro trago em mim, por ti/(...)
meu trabalho é te traduzir.

Caetano Veloso – Trilhos
urbanos

O termo ‘mestiçagem’, aqui, transborda as fronteiras étnico-biológicas, adentrando as entranhas da cultura, da vida social e política, da comunicação, da arte. O Pensamento Mestiço considera a complexidade da combinatória de elementos que impactam um fenômeno e/ou um contexto, em rede, e o terreno movediço e instável no qual se encontram amparados. Embaralha e metamorfoseia as noções “de influência, de pertencimento, de herança, e mesmo de transmissão (...)” e, assim, “se engaja nos riscos das alianças que fazem surgir o inédito” (LAPLATINE & NOUSS, 2002).

A América Latina, segundo Amálio Pinheiro, é uma civilização ibero-mourisco-judeu-afro-ameríndia. Os mouriscos que vieram de uma Península Ibérica já mestiçada culturalmente séculos antes, como um dos muitos exemplos de encontro cultural no continente, se uniram, aqui chegando, “à capacidade antropofágica do mundo ameríndio”. Também Nestor Garcia Canclini aponta que à formação cultural latino-americana,

contribuíram os países mediterrâneos da Europa, o ameríndio e as migrações africanas. Tais fusões constitutivas se ampliam atualmente interagindo com o mundo angloparlante (...). Além disso, o latino segue se reconfigurando por meio do diálogo com culturas

européias e, inclusive, com as asiáticas¹⁴ (CANCLINI, 2002).

O território continental latino-americano, sob este ponto de vista, se constitui em um espaço de convergência e ressignificação do repertório de todas estas culturas que aqui aportaram, não de forma acumulativa, mas relacional, levando-se em conta ser a cultura um campo de relações. Desta forma, afirma Pinheiro, “somos uma máquina de tradução pujante”, em intenso movimento tradutório de diferentes fontes, como cultura centro-ocidentalizante herdada dos antigos colonizadores. E deste manancial feito de “diferentes heterogeneidades”, foi gerada uma “grande capacidade de criação cultural e artística”.

Neste âmbito, o sentido de ‘tradução’ emerge sob a égide do múltiplo e da interseção de espaços linguísticos, geográficos, sociais e históricos, e de matrizes estético-artísticas e culturais. “Ao traduzir o outro, me aproprio dele devorando-o, sem, no entanto, me transformar no outro, nem transformá-lo em mim mesmo, mas me transformando com o outro e transformando-o num devir instável, em formação, mestiço” (ROSSI & FERREIRA, 2013). Para Laplantine e Nouss (2002), traduzir, “(...) é lembrar aos leitores de uma determinada língua que é possível dizer o mundo de uma outra forma, com outro ritmo, com outras cores (...)”.

A produção artística latino-americana, em suas várias linguagens, é proveniente desta paisagem múltipla, que “expande os interstícios” (PINHEIRO, 2013), demanda uma leitura particularizada, uma vez que difere-se, por exemplo, como identifica Yuri Guirín, da produção artística europeia, na qual “Um sentido novo gera uma forma adequada à sua expressão – de acordo com o conceito básico da con-forma-ção necessária, plasmação corpórea (corpus=mundus) de toda essência”. Já na América Latina, completa o autor, que nunca conheceu a noção de integridade ou de totalidade do seu próprio corpo étnico-cultural, “A inovação não está no sentido, mas na forma; e a procura por sentido se realiza mediante a seleção e a revalorização

¹⁴ “(...) contribuciones de los países mediterráneos de Europa, lo indígena americano y las migraciones africanas. Esas fusiones constitutivas se amplían ahora interactuando con el mundo angloparlante (...). Más allá, lo latino se remodela también en diálogo con culturas europeas e, incluso, asiáticas”. Tradução nossa.

de formas já existentes¹⁵” (grifo nosso).

Na narrativa latino-americana, afirma Ángel Rama, coexistem “perdas, seleções, redescobertas e incorporações”, em articulação viva e dinâmica, produzindo um processo de transculturação, no qual “emerge uma nova realidade, composta e complexa; uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem sequer um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente¹⁶” (RAMA, 1982). De maneira semelhante, relaciona Rosângela Medeiros, pode-se pensar os processos de transculturação da narrativa cinematográfica da região como

(...) resultantes da tensão e dos diversos e constantes entrecruzamentos entre os modelos hollywoodianos, as vanguardas cinematográficas européias e as culturas audiovisuais cinematográficas da América Latina. E (...) o contato e a articulação entre as diversas e diferentes culturas no território latino-americano ocorre principalmente graças à tradução e ao contrabando. (MEDEIROS, 2012).

Neste contexto, prossegue Medeiros, cineastas latino-americanos podem ser considerados como sujeitos de fronteira, “que vivem entre culturas, agem como passadores, como intermediários, sendo também tradutores e realizando passagens de uma cultura à outra criando em suas obras zonas de contato e de imbricamento” (MEDEIROS, op. cit.). A presença do *mainstream* hollywoodiano como elemento constitutivo do repertório formador da cinematografia latino-americana aponta para a importância de se pensar o ‘cinema industrial’ ou ‘comercial’ produzido na região.

O processo de criação artístico, o cinema e a dramaturgia fílmica

Uma meta existe para ser um alvo, /Mas quando o poeta diz meta / Pode estar querendo dizer o inatingível (...) Deixe a meta do poeta, não

¹⁵ “(...) un sentido nuevo genera una forma adecuada a su expresión - de acuerdo con el concepto básico de la necesaria con-forma-ción, plasmación corpórea (corpus = mun-dus) de toda esencia / lo que se innova no es un sentido sino una forma; y la búsqueda de los sentidos se realiza mediante la selección y la revalorización de las formas ya existentes”. Tradução nossa.

¹⁶ “(...) pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones / emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente”. Tradução nossa.

discuta, / Deixe a sua meta fora da disputa / (...)
Deixe-a simplesmente metáfora.

Gilberto Gil

No princípio, habita-se o caos. É o que acontece com Juan José Campanella (2012), em geral, quando resolve dar início ao processo de criação de alguma das suas obras, principalmente, diz ele, aquelas “saídas do nada¹⁷”, como *Clube da lua* e *O filho da noiva* (à diferença dos filmes resultantes de adaptação literária, como *O segredo dos seus olhos*). É um período, segundo a sua experiência, em que ideias e rascunhos “são muito desorganizados, caóticos”.

O mesmo testemunho apresenta Cao Hamburger, acerca do momento anterior ao primeiro tratamento de *O ano em que meus pais saíram de férias*, quando: “um amontoado de ideias, lembranças, temas, intenções, aparentemente desconexas, começou a rondar minha cabeça”. Bráulio Mantovani soma-se ao grupo, associando o seu processo de escrita a um jogo em que caos e ordem se misturam e se alternam, não havendo pureza. É um caminhar muito ‘sujo’ e caótico, diz, e exemplifica como transpõe o emaranhado de tópicos do seu ‘espaço mental’ ao seu ‘espaço virtual/digital’: “para cada roteiro que faço, abro uma pastinha no computador, com o nome do projeto e, dentro desta pasta, outras pastas”, às quais identifica como, por exemplo, ‘ideias soltas’, ‘argumento’, ‘diálogos’, ‘personagens’ etc. “Uma bagunça”, conclui. E Heitor Dhalia (2013), questionado sobre como surgiu a ideia para o filme *Serra pelada* (2013), conta que: “foi meio por acaso. Eu nunca tinha ido pra lá, mas esse lugar estava no meu imaginário de infância, de quando eu tinha dez, onze anos. Nos anos 1980 havia isso: o ouro brasileiro, o ouro de Serra Pelada. Um belo dia eu tive a ideia de fazer um filme sobre isso”.

Já aqui valem algumas breves intervenções, à luz da crítica de processo. Em primeiro lugar, o percurso criativo, em seu aspecto contínuo, não apresenta pontos iniciais e finais reconhecíveis. Muitas vezes, ele já foi ativado, mesmo que inconscientemente, antes mesmo de a/o artista dar-se conta do seu movimento

¹⁷ Adiante, a impressão do autor de que a sua obra ‘partiu do nada’ será mais desenvolvida e questionada.

chacoalhante. Como avalia Vicent Colapietro (1989, p. 40) sobre o pensamento peirceano, o pensamento está continuamente em ação, não somente nas partes ‘iluminadas’ do consciente, mas também naquelas obscuras e não tão à vista. E “todas as atividades mentais são forma de semiose, ainda que não sejam perceptíveis pelos sujeitos que as têm¹⁸”.

Talvez, até, seja possível afirmar que o momento de tomada de consciência seja confundido como o momento do seu início, pela/o artista, quando o som de um ‘chocalho’ se avoluma, como o da morena d’angola da canção buarqueana, o que leva à dúvida: “será que ela mexe o chocalho?” – isto é, será que a/o artista e seu constante desejo de criação/expressão vão ao encontro do seu manancial de ideias e referências? Ou, no sentido contrário, será que “o chocalho é que mexe com ela?”. Este questionamento lembra o famoso dilema da causalidade “quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha?”, sendo que, como o processo de criação acontece de forma relacional e contínua, segundo a crítica de processo, a lógica causal não se aplica ao caso. Retornando ao princípio, ou melhor, à questão do suposto início do processo de criação, é possível deduzir, sob esta perspectiva, que a obra não advém “do nada”, diferentemente do que acredita Campanella. A mesma premissa vale para Cao Hamburger e Heitor Dhalia e a impressão de que as ideias ‘começaram’ a rondar as suas cabeças no “belo dia” em que decidiram (conscientemente) criar um filme.

É válida de menção, também, a tentativa de Mantovani de compartimentar as peças do seu quebra-cabeça mental, como evidência do seu pensamento em criação. O sistema de pastas digitais, organizado em estilo ‘bonecas russas’, poderia ser pensado como o que Cecilia Salles (2008, p. 94;127) batiza de *diagramas preparatórios*, só que em ambiente virtual. Os nomes-conceitos dados pelo roteirista, assim como as próprias pastas nomeadas, seriam elementos dispostos de forma imagético-esquemática para, certamente, no exercício de método do autor, ordenar as informações e, assim, poder criar. Seriam, assim, registros “à espera de uma futura tradução intersemiótica”, uma vez que “a imagem visual carrega formas em estado

¹⁸ No original: “The action of thought, according to Peirce, is all the time going on, not merely in that part of consciousness which thrusts itself on the attention... but also in the deeply shaded (or hidden) parts. All activities of the mind are forms of semiosis; yet not all of these activities are visible to the subject in whom they are taking place.” Tradução nossa.

germinal mas, aparentemente, ainda não conhecidas”. Os títulos de cada um dos ‘recipientes’ representariam, então, embriões a serem ampliados.

Voltando à sensação de ‘bagunça’ descrita por Campanella, Hamburger e Mantovani como ‘inicial’ às suas respectivas jornadas criadoras, é possível encontrar outros testemunhos, no mesmo sentido, de muitas/os artistas, relacionados não necessariamente ao ‘começo’, mas a todo o processo. Descrevem-no como “um percurso do caos ao cosmos” (SALLES, 2010), no qual transitam por uma zona turbulenta em que as ideias parecem confusas e desencontradas - como moléculas ativas em rota de colisão.

Este sentimento de desorientação pode vir acompanhado de angústia, ansiedade e medo de, por exemplo, não conseguir expressar ao mundo o que deseja ou, até mesmo, de se expressar como sujeito e/ou artista, na sua singularidade. Para o artista plástico equatoriano Oswaldo Guayasamín (1992), a preocupação era a brevidade do tempo diante do que desejava desenvolver artisticamente: “o tempo (...) não pode ser desperdiçado, por isso muito poucas pessoas entram no meu estúdio. Tenho tanto em minha cabeça, mil ideias, projetos”, mas, no entanto, “200 anos a mais de vida não seriam suficientes para plasmá-los. Tenho a angústia do tempo, de criar...”.

O cartunista Quino (1999), ‘pai’ da personagem de HQ Mafalda, por sua vez, sente profundo incômodo em relação certas temáticas, como, por exemplo, a dos desaparecidos durante a ditadura argentina, que o fazem: “sofrer tanto que não sou capaz de transpô-las a um desenho”. A maior fonte de inquietação do ser humano, em geral, e do artista, em particular, segundo o escritor e roteirista Eduardo Sacheri (2016-b), autor do romance que deu origem ao filme *O segredo dos seus olhos*, é a consciência de perdas inevitáveis do que se ama na vida. Diante desta constatação que já carrega um sentimento intrínseco de impotência, há duas alternativas, diz o autor: ou o indivíduo “se afunda na depressão” ou finge que a realidade não é do jeito que é e segue em frente. Afirma, então, que a angústia é, de qualquer forma, “o combustível da arte”.

Neste ponto, vale a menção às palavras do teórico, dramaturgo e roteirista David Mamet, em *Três usos da faca* (2001, p. 67) sobre o fato de o drama fornecer momentos “de felicidade e espanto” àqueles que se deixam encantar e levar pela história de uma peça ou um filme, preferindo a fruição da obra dramática à sua recepção cético-analítico-racional. Segundo Mamet,

ao interromperem a sua descrença – ou melhor, interromperem a sua razão – por um instante, os espectadores são recompensados [como em] um ato de fé, (...) tal como aqueles que se erguem renovados da oração (...) [cuja] finalidade não é (...) provocar uma intervenção no mundo material, e sim aliviar durante essa oração, sua confusão, fúria e tristeza diante da própria impotência.

Mas à revelia de qualquer desassossego, no entanto, o desejo por traduzir (semiótica, artística e materialmente) o que se sente/pensa/tem a dizer é tão imperativo, que arremessa a/o artista em um tipo de abismo irresistível – o lugar intangível da: “vontade de expressar alguma coisa que é tão forte, que se não realizarmos a expressão dessa vontade, melhor seria não fazer mais nada”, conta Laís Bodanski, sobre a jornada criadora que trilhou ao longo do processo do filme *Chega de saudade*. A roteirista e realizadora peruana Claudia Llosa vivenciou algo semelhante ao elaborar a história que veio a contar em *Madeinusa*: “escrevi um roteiro porque havia algo latente, adormecido, que tinha que contar¹⁹”. O fazer artístico, diz Lotman (xxx, p. 25), desde sempre, é uma necessidade humana. E a/o artista “é guiado pela regra da esperança, não incorrendo no pecado imperdoável, segundo Peirce, de pensar que isto, aquilo ou aquilo outro nunca poderá ser conhecido” (COLAPIETRO apud SALLES, 1996, p. 206).

Para o diretor argentino Pablo Trapero, um filme é, no final das contas, uma tese: “a gente tem uma ideia e vai em frente; e é ao final dele que se sabe se a tese é boa ou ruim, ou, às vezes, nem sequer no fim do filme se consegue saber²⁰”.

¹⁹ No original: “*escribí un guión porque había algo latente, dormido, que tenía que contar*”. In: <xxx>. Tradução nossa.

²⁰ No original: “*“A fin de cuentas una película es una tesis, uno tiene una idea y tira para adelante y es al final de la película si se sabe si la tesis es buena o mala, o a veces ni siquiera cuando se termina la película se sabe. Los directores tienen que confiar en su instinto, en el cine no existe la zona de confort, es un desafío permanente”, aseguró el cineasta argentino. “Al fin de cuentas una película es un gran truco de magia”*”. In: <<http://www.abcguiionistas.com/noticias/guion/pablo-trapero-sobre-su-proceso-creativo-desde-panama-he-aprendido-a-calmar-mi-ansiedad.html>> Tradução nossa.

Foi interessante conhecer testemunhos também de componentes das equipes artísticas que trabalharam em filmes de e com Campanella. Félix Monti (2016), diretor de fotografia de *O segredo dos seus olhos*, por exemplo, testemunhou sobre a mesma vivência do processo de criação, em seus momentos iniciais, como possuidor de “uma estrutura muito difusa, não tão concreta”. Contou, em seguida, que como criador, vai se apropriando de fontes e materiais variados - “a gente vai avançando, fazendo pesquisa, tendo sensações” -, até que o que parecia desfocado se transforma/revela em textos imagéticos: “e isso tudo vai se formando na moldura de uma imagem”. Para evidenciar a singularidade do processo de cada artista, pode-se observar o relato da diretora de arte de *O filho da noiva*, Mercedes Alfonsín (2016), uma artesã do campo audiovisual saída de uma universidade de Filosofia e Letras que, diferentemente de Félix Monti possui um “pensamento principalmente lecto-escritural”, como relata, também em entrevista para esta investigação, que sempre gera um texto escrito como “resposta emocional” a algum estímulo para o ato criador, aí incluída a primeira leitura do roteiro de um filme em que trabalhará.

Ainda que o *locus* de criação, por assim dizer, dos diretores de fotografia e de arte de uma equipe de cinema seja diferente daquele ocupado pelo diretor, como no caso de Monti, Mercedes e Campanella (uma vez que a ideia e o argumento do filme são deste último), este fato não diferencia a prática do processo criador. Isto porque, mesmo recebendo a ideia-estímulo por parte de realizador, todas/os as/os entrevistadas/os das suas equipes criativas relataram haverem gozado de total liberdade para propor soluções artísticas a partir dos seus repertórios e processos individuais, chegando-se, depois, claro, a um consenso, como corresponde em um trabalho em equipe. Este modelo de trabalho, inerente ao cinema, é identificado por Eisenstein como o “entrelaçamento de atos individuais com a ação geral”, no contexto de pontes construídas, colaborações, comandos e hierarquias (EISENSTEIN apud SALLES, 2010, p. 103). São sujeitos movendo-se e articulando-se coletivamente por meio do gesto criador, com suas marcas psicológicas e singulares, costurando relações tensivas e criativas, perseguindo a meta de um projeto poético comum.

À noção de caos dos artistas pode-se traçar um paralelo com a de acaso, uma vez que a criação pode ser estimulada e/ou enriquecida com material vindo, como disse Campanella, “do nada”: servem como exemplos “coisas do dia-a-dia, o livro que você leu” (MOREIRA, xxxx), uma foto antiga encontrada em uma gaveta, uma discussão presenciada na fila do banco, uma nota de jornal ou um artigo de revista, como aconteceu com o diretor Andrucha Waddington (2000), que via um programa de televisão “quando ficou encantado com a história verídica de uma mulher que viveu vários anos sob o mesmo teto com três maridos”, percebendo o potencial daquela história para o cinema. A seu ver, “era incrível que uma mulher conseguisse manter aquela situação em um país tão machista”, e resolveu contar esta história, de forma ficcionalizada, no filme *Eu, tu, eles*, com roteiro escrito por Elena Soárez.

‘Se colar, colou’ ou o assentamento das ideias ou a metodologia

“A necessidade absoluta de alcançar o objetivo leva à busca de certas regularidades no ‘método de investigação artística’ Através do auto-controle, novos hábitos são criados” (SALLES, 2010), assim como estratégias e métodos de seleção e combinação de possibilidades para que as ideias vão tomando forma e se materializem na obra artística a ser entregue ao público. Diz Mantovani (2010): “ideias sem forma são apenas ideias. Arte é forma”. O desejo de atingir a sua meta artística, ou a materialidade do projeto poético, faz com que entre em cena uma mola propulsora teleológica, catalisadora de circuitos psico-cognitivo-mnemônico-criativos, dentre outras possíveis categorias, funcionando em um circuito de alta voltagem, em dinâmica de retroalimentação. A meta é, assim, parte integrante e necessária do processo de criação. Como lembra Peirce, “pessoas que constroem castelos no ar, na sua maioria, não realizam muito; mas todo homem que realmente realiza grandes feitos elabora castelos no ar mas depois prazerosamente os copia em chão firme” (PEIRCE apud SALLES, 1996).

Seguindo o mesmo princípio, o alcance resolutivo do projeto narrativo ficcional, ou da história que se quer contar, é pressuposto para se chegar àquela do romance, do filme, da pintura, da canção. Há artistas que dizem abandonar a obra, outras/os que são por ela abandonadas/os – e como resultado, por um motivo ou por outro, decreta-se a sua conclusão. Disse Borges: “a gente publica para não seguir

corrigindo”; assim como o artista plástico argentino Carlos Gorriarena: “à obra não se termina, se abandona. É a única forma de continuar gostando de uma amante: abandonando-a²¹”. Obra-amante. Amor, obsessão, abandono. A arte é mesmo demasiadamente humana.

O exercício de percepção e assentamento destas ideias em ebulição, na opinião de Campanella deve incluir a liberdade de não se fixar, neste momento, na estrutura do texto, deixando que “os personagens surjam, fluam, como na expressão em inglês *to see what sticks*²²” (CAMPANELLA, 2012).

O cineasta mexicano Carlos Reygada (2013, p. 188) também permite um livre trânsito criativo, embora focado em outro elemento ficcional-dramático: “quando escrevo um roteiro penso muito, primeiro, nas situações gerais do filme, mas não na sucessão de eventos. E então, em dois ou três dias, sento e começo a visualizar, como num transe, e vou escrevendo – e surge naturalmente, pois eu já havia pensando em contextos”. E a ideia de transe, aqui levantada por Reygada, permite uma ponte com a conceituação de Deleuze para termo, na obra *A imagem-tempo – Cinema II*, “transição, passagem, devir”, o que vem ao encontro da ideia da criação em fluxo contínuo, em rede – e, no caso do transe, um fluir criativo em rebentação, levando a/o artista ao desconhecido e, paradoxalmente, também à sua meta.

Juan José Saer conta, em *El río sin orillas*, sobre um estado mental que lhe acometeu, propício ao livre fluxo associativo de ideias, o da fadiga extrema: “pode ser delicioso quando deixamos de lutar contra ela”, fazendo cair o nível tensão, “induzindo-nos ao abandono e à irresponsabilidade”, na vivência de um momento que Freud chamaria *a hora do lobo*, no qual, “descuidando a vigilância da repressão, o inconsciente aflora e desmantela nossa reserva, a hora das associações inesperadas, das emoções ocultas e do arcaico²³”. O arcaico, rio onde banha-se a humanidade, e

²¹ No original: “*a la obra no se la termina, se la abandona. Es la única forma de seguir queriendo a una amante: abandonándola.*” In: < <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6459-2010-09-12.html>> Tradução nossa.

²² Algo como: para ver o que cola, o que funciona, o que dá certo. Tradução nossa.

²³ No original: “*Hay un estado de la fatiga que puede ser delicioso, cuando dejamos de luchar contra ella y la tensión se relaja, induciendonos al abandono y a la irresponsabilidad - ese momento que puede ser también, según Freud, la hora del lobo, en la que, descuidando la vigilancia de la represión, el inconsciente aflora y desmantela neutra reserva, la hora de las asociaciones inesperadas, de las emociones ocultas y de los arcaico.*” Tradução nossa.

mergulha a/o artista – ou melhor, está mergulhada/o - nos versos do poema *Rio Vermelho*, de Cora Coralina, “Rio de águas velhas./ Roladas das enxurradas./ (...) Rio do princípio do mundo/ Rio da contagem das eras./ (...) Na retorta das corredeiras,/ corrige canos, esgoto, bueiros,/ das casas, das ruas, dos becos/ da minha terra”. Estas “incursões nos territórios arcaicos da raça humana”, diz Ernesto Sábato, são “instrumentos para resgatar a unidade perdida – aquela da qual inseparavelmente fazem parte a realidade e a fantasia, a ciência e a magia, a poesia e o pensamento puro” (SÁBATO apud SALLES, 1996). E vale sempre recordar, ainda, o que ensina Walter Benjamin, em *O narrador*, sobre os narradores arcaicos - nômades e sedentários, viajantes ou camponeses – só eles podem nos ajudar a compreender “extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico”.

Mercedes Alfonsín, ao refletir sobre a suposta caoticidade das primeiras ideias que brotam em um percurso criativo, também atravessa a questão do arcaico habitante do trajeto de criação. Para ela, embora as primeiras ideias sejam um pouco incongruentes ou não levem a um caminho muito claro, “são as que mais me interessam”. Justifica a sua preferência, comentando que a mente, no primeiro contato com um determinado conteúdo (como um roteiro de filme, por exemplo), realiza associações “de maneira muito vital”. E desta vitalidade emerge uma espécie de material bruto que trata de registrar em notas pessoais e valorizar, pois são ideias que “só vou poder ter uma vez”, já que, depois, a seu ver “a gente sempre tenta gerar um sentido”. Mas este movimento (tradutório) de geração de sentido, para ela, se feito precocemente, é desfavorável, pelo simples fato de que ele deve ser fruto de um processo: “quanto mais curto é esse caminho, há lugares por onde você não passou e que poderiam enriquecer muito a imagem”.

Pesquisa

Fabián Bielinsky declarou que já havia lido muito sobre o tema de “trambicagem” muito antes de começar a escrever o roteiro de *Nove rainhas* (xxxx) – e quem garante que, ao ler sobre o tema, muito antes de, conscientemente, decidir contar uma história a seu respeito em forma filmica, já não estivesse em pleno movimento de pesquisa? -. E para incrementar o seu arsenal de informações e tipos de pequenos golpes e delitos, foi a arquivos jornalísticos, falou com policiais,

delinquentes, pequenos comerciantes e vítimas: “todo mundo tem algo a dizer” (BIELINSKY, 2000, p. 34).

Na mesma linha, Isabel Allende, na época em que era uma neófito no universo de romances policiais, entrevistou policiais, detetives, médicos legistas e com um psicólogo especializado em assassinos em série para iniciar a criação de um deles. Também assistiu a uma conferência com escritores de romances de suspense e brinca ter ficado especialista em forma de assassinatos.

Conta Heitor Dhalia (2013) sobre a dificuldade de pesquisa para construir a história a ser contada no filme *Serra pelada*, por falta de dados ou registros oficiais, com versões históricas discordantes e e dificuldade de “entender a cronologia, a geografia, como eles lidavam com o dinheiro, como era a relação de troca, como o Estado interferia ali”. Em um cenário local em que era “tudo improvisado, tudo urgente” e os documentários que existiam só contavam parte da história.

Método

São todos integrantes da reserva repertorial de artistas, ‘fonte que nunca seca’, seja em momentos de aparente ‘calmaria’ – “quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”, revela Guimarães Rosa -, seja em instantes de turbilhão criativo. Isabel Allende, escritora chilena, por exemplo, gosta da técnica da livre associação para criar, utilizada quando desejou escrever o seu primeiro romance policial, *O jogo de Ripper* (2014), gênero desafiador por não lhe ser familiar. O ritual teve início no seu local de trabalho, em casa (o famoso *homeoffice* das revistas de arquitetura). Em seguida, sentou-se em frente ao computador, tendo em mente “só a ideia de [escrever] um romance policial e nada mais”. O universo, então, conta, conspirou para que as ‘coisas’ ocorressem: primeiro, viu a neta brincando com um jogo RPG chamado Ripper. Decidiu, então, transformar um

grupo de crianças brincando como este jogo em personagens-detetives da sua história. E, assim, deu o pontapé inicial ao enredo ficcional do romance²⁴.

Claudia Llosa conta que para o filme *La teta asustada*, começou por escrever as canções de Perpétua, mãe da protagonista do filme (Fausta), em um processo de criação amparado em recursos melódico-dramático-sensitivos: “eu ouvia aqueles sussurros, eram como mantras contra a dor, eu vi que mãe e filha se comunicavam cantando. O canto tem uma grande força dramática²⁵”.

Braulio Mantovani, ao relatar o passo-a-passo do seu processo de criação, com etapas bem marcadas, demonstra valorizar extremamente o ‘tempo de decantação’ das ideias, em que permanecem como roupas quarando ao sol. E nesta expansão, no caso de Mantovani, o roteirista mergulha em outra natureza gestual-criadora, saltando de um procedimento em que fragmenta e compartimenta o conhecimento - no caso, um conhecimento de mundo evocado/traduzido na forma de ideias, pensamentos soltos, referências e informações reunidas por tópicos –, classificado por Edgar Morin como um modo de “pensal mal”, para um *modus operandi* fluido, novamente “caótico”, segundo conta, gerando uma espécie de ‘monstro’ textual, pelo seu caráter amorfo e acategórico (pelo menos nos termos dos documentos tradicionais do mercado audiovisual), da primeira à última cena do filme: “não é um roteiro, mas também não é uma escaleta. Ou seja, não é um texto puramente esquemático cena a cena, mas também não é um roteiro pronto”. Sai da “caixa/realidade fechada” e respira nas fronteiras formais porosas e ambíguas, moldando castelos de areia franksteinianos.

Mantovani assume uma postura extremamente metódica na sua avaliação, e escreve a escaleta do filme. O passo seguinte é imprimir este novo documento, colá-lo em papel magnético, cortar as partes correspondentes a cada cena, para então colá-las

²⁴Fonte: <http://www.democracynow.org/es/2014/6/4/el_proceso_creativo_detras_del_juego> e <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/01/1400726-isabel-allende-lanca-seu-primeiro-romance-policia-baseado-em-rpg.shtml>>

²⁵ No original: “*Para La teta asustada lo primero que escribí fueron las canciones de la madre de Fausta, Perpetua. Yo oía esos susurros, eran como mantras contra el dolor, yo vi que la madre y la hija se comunicaban cantando. El canto tiene una gran fuerza a nivel dramático*”. In: <<http://www.eluniversal.com.co/cartagena/cultural/claudia-llosa-revela-secretos-de-su-oficio-y-su-exito-21499>> Tradução nossa.

na sua parede (“também magnética”, específica), com cuidado, relendo e posicionando cada uma das partes-cenas estrategicamente, de acordo com a estrutura e o fluxo dramático em que deseja, a princípio, contar a história.

É quando deixa, pela primeira vez, o ensaio de versão “adormecer” na sua parede por “uns dois dias”. Após esse tempo, novamente diante do seu quebra-cabeça de cenas, volta a fazer intervenções que julga necessárias. Quando diz a si mesmo, diante da escaleta de cenas ‘definitivas’, “esse aqui é o filme”, então começa a escrever o roteiro propriamente dito. Os diálogos, neste momento, são criados “sem nenhuma preocupação se estão bons ou ruins, é um processo bem solto, eu não fico me cortando, não”. Este “primeiro tratamento de um roteiro”, diz, “normalmente fica muito longo”. Deixa-o, então, “descansar” por mais dois dias e volta para fazer revisões ortográficas e/ou de digitação, ajustes dramatúrgicos e “jogo muita coisa fora, principalmente de diálogo”. Esta nova versão fica, ainda, um dia ‘de molho’, fazendo uma breve *siesta*, até que ele a ela retorna, para nova revisão. E só após esta derradeira ‘operação pente fino’, a envia para a leitura de quem o contratou.

Escritórios e oficinas

O local de trabalho do artista é um espaço de fundamental importância para o processo de criação e pode variar, alternar-se ou atuar conjuntamente, sejam eles de natureza concreta ou virtual. Há os ambientes físicos externos, como parques, jardins e ruas; passando pelos internos e públicos, como cafés, bibliotecas, salas de leitura; aos internos e privados, com nomes diversos dados pelo próprio artista: escritório, ateliê, estúdio, redação etc.

Paulo D. Moraes, no contexto de criação do seu trabalho acadêmico, constrói uma belíssima metáfora sobre um espaço dentro do espaço de trabalho, seja de teóricas/os, artistas ou de profissionais de tantos outros ofícios. Conta o autor, na dissertação *Em busca da linguagem encantada* (2006, p. 11-12) que: “para organizar, ou desorganizar, este trabalho, puxei algumas gavetas”, pois “os maiores segredos, mistérios e encantamentos estão escondidos bem no âmago, como no fundo de uma gaveta” E abri-las, para ele, é uma experiência de desvendamento – o que também faz parte do gesto criador e seus ‘guardados’ e ‘escondidos’, sejam eles materiais ou não.

Campanella escreveu o filme *O filho da noiva* em um café, em Buenos Aires, chamado Le Blé. E durante o período de trabalho no filme de animação *Um time show de bola* (Metegol, 2013), teve o seu local de trabalho, onde passava mais de dez horas diárias, visitado pelo jornalista Emanuel Respighi (2010), do jornal argentino Página 12. Respighi descreveu o espaço e seu “microclima” da forma abaixo transcrita, com a ressalva de que, à primeira vista, ele poderia “confundir o observador distraído”:

um quadro com desenhos pela metade (na parede), centenas de rascunhos de outros desenhos espalhados, sem ordem aparente, pela mesa e algumas caixas de filmes de animação amontoadas do lado transmitem uma sensação de que acabamos de entrar em uma creche, um jardim de infância, ou algo parecido²⁶.

Os espaços pessoais muitas vezes armazenam, explica Salles, “grande diversidade de instrumentos mediadores, como os cadernos de desenhos ou anotações, diários, notas avulsas (...) fotos ou anotações de leitura de livros e jornais”. Trata-se de um armazenamento que “funciona como um potencial a ser, a qualquer momento, explorado”, requisitado, relido, revisitado, servindo de inspiração, de memória, de parâmetro, de motivação. Visitas a estes verdadeiros centros operacionais da jornada criativa dos artistas, oferecem ao crítico de processo um manancial de informações e registros do seu pensamento em criação, o que os qualifica, como “eloquentes documentos de processo”, explica Salles (2010, p. 48).

O roteiro cinematográfico (*the screenplay*)

Uma das principais ações da pré-produção cinematográfica é a escrita do roteiro e, neste contexto, é uma “peça aglutinadora, que carrega toda a cadeia produtiva” (CARVALHO, xxx²⁷) a reboque²⁸. É parte, portanto, da engrenagem – ou

²⁶ No original: “*al lugar en el que diariamente pasa más de diez horas puede confundir al observador distraído. Un pizarrón con dibujos a medio hacer, cientos de bosquejos de otros dibujos desparramados sin orden aparente por todo el escritorio y algunas cajas de películas de animación amontonadas sobre un costado transmiten la sensación de que se acaba de ingresar a una sala de una guardería infantil, jardín de infantes, o algo por el estilo. Pero no: ése es el microclima del estudio en el que el director de El hijo de la novia piensa y desarrolla Metegol, su próxima y arriesgada apuesta*”. Tradução nossa.

²⁷ CARVALHO, José. “Mercado não valoriza roteiros”. Meio e mensagem Online. Entrevista a Mirella Portioli. 15.Mar.2016.

In: <<http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2016/03/15/Jose-Carvalho-mercado-nao-valoriza-roteiros.html?platform=hootsuite#ixzz434pOzGnX>>. Acesso em 20.mar.2016.

da rede – que faz funcionar um projeto filmico. Para a roteirista argentina Luisa Irene Ickowicz (2013), é preciso se aceitar e valorizar que sem o roteiro “não são obtidos recursos para filmar”, nem “é possível organizar uma filmagem, tanto em relação aos recursos financeiros, quanto artísticos e humanos”.

Vale ressaltar que, ao referir-se ao ato de escrever um roteiro (*screenplay*), opta-se, neste trabalho, pelo substantivo ‘escrita’, para diferenciar o emprego de ‘escritura’ quando associada ao ato de escrever um filme, texto artístico audiovisual determinado por um sistema semiótico próprio, circundado por um mundo exterior que lhe dá sentido, de acordo com o pensamento de Iuri Lotman. Ainda que muitos autores (talvez mesmo a maioria) tratem *screenplay* e *screenwriting* como a mesma coisa, aqui é proposto que na escritura audiovisual (*screenwriting*) estão contidas todas as ações de feitura do texto filmico, o que a torna sinônimo do próprio processo de criação do filme, em todas as suas etapas: dos primeiros rascunhos e anotações até a finalização.

Sobre esta questão, a professora da disciplina ‘Roteiro II’ da Universidade de Buenos Aires (UBA), roteirista e *scriptdoctor* Luisa Irene Ickowicz (2013, p. 3) responde, de maneira brilhante e irrefutável, sobre o fato de Jean-Claude Carrière afirmar que “o roteiro não existe; é só uma etapa de um filme. Ao fim da rotação, este objeto efêmero e paradoxal (...) vai para a lata do lixo”:

Se falamos de roteiro como a impressão em páginas numeradas de uma história contada e organizada para que outros a levem a cabo, então, sim, o roteiro é efêmero porque é um papel que já cumpriu a sua função. Mas a escritura deste roteiro ou, melhor dizendo, a escritura deste filme (porque antes de se filmar, se escreve), é absolutamente central, básica, e de efêmera não tem nada (...) esta escritura permanece no filme. Então, não confundamos o que é criar um universo (por meio da escritura audiovisual, o valer-se de palavras para produzir imagens e sons – ou, melhor ainda, imagens sonoras e imagens visuais -), com o roteiro como papel. Acho que aí há uma terrível confusão²⁹.

²⁸ Embora muitos projetos de cinema documental também incluam um roteiro, preferiu-se especificar a afirmação, incluindo-a no universo ficcional, para se evitar incorreções.

²⁹ No original: “Si hablamos de guión como la impresión en páginas numeradas de una historia que ha sido contada y organizada para que otros la lleven a cabo, entonces sí, el guión es efímero porque es un papel que ya cumplió su función. Pero la escritura de ese guión, o mejor dicho, la escritura de esa película (porque antes de filmarse una película se escribe), es absolutamente central, básica, y de

As definições de roteiro são várias, algumas ressaltando o seu caráter técnico-funcional, outras, o seu teor artístico e, entre umas e outras, há as híbridas. Steven Maras, por exemplo, o classifica como “um manuscrito que contém noções como a espinha dorsal da história, os pontos de virada, o personagem e o arco dramático de três atos³⁰”, Steven Maras (2013). Marçal Aquino, diz que ele “é só a receita do bolo, ele não é o bolo”. Carrière considera que na forma, o roteiro é “uma ficção lábil na qual as bifurcações são sempre possíveis, onde os desenlaces sempre são mais ou menos frágeis, intercambiáveis (...)”. Para o cineasta brasileiro Karim Ainouz (xxx, p. 33), é “um mapa de possibilidades, que exclui algumas e elege outras (...) não é um fim em si, ele é só um mapa de voo (...) é um elemento organizador, que faz o filme ser possível (...)”.

Para a crítica de processo de criação, o roteiro se configura também em um mapa, segundo Cecilia Salles (2010), exibindo “contornos ainda não totalmente definidos, que carrega algumas tendências do futuro filme”, o que constituiria um “espaço de possibilidades, que indicia caminhos (...)”. Dentre os índices poéticos e subjetivos que carrega, encontram-se as “marcas de estilo dos roteiristas”. A sua elaboração envolve um longo caminho de erros, acertos, cortes, incorporações de novos elementos e ideias, e constante exercício de reescritura – em uma construção correlata a um processo heurístico, no qual hipóteses são cogitadas e testadas. É normal que ocorra a produção de vários tratamentos/versões do roteiro, em uma dinâmica processual circular de engloba movimentos estocásticos de incorporação do acaso e de forma recorrente.

A noção de roteiro mais interessante encontrada ao longo desta investigação ultrapassa questões técnico-funcionais e artísticas, trazendo à tona discussões mais amplas³¹, que envolvem duas importantes questões em uma só fala; no caso, da

efímero no tiene nada, porque sin esa etapa creativa no hay película. Y esa escritura permanece en la película. Entonces no confundamos lo que es crear un universo (a través de la escritura audiovisual, el valerse de palabras para producir imágenes y sonidos –o mejor dicho imágenes sonoras e imágenes visuales–), con el guión como papel. Creo que allí hay una confusión terrible”. Tradução nossa.

³⁰ No original: “*a manuscript understood through notions such as story spine, turning points, character arch and three-act structure*”. Tradução nossa.

³¹ Vale a menção, igualmente, de uma terceira discussão em voga, na atualidade, inclusive em Hollywood (encabeçada por atrizes como Geena Davis e Meryl Streep), que se relaciona à militância

roteirista mexicana Beatriz Novaro (2013). A primeira, de gênero, e a segunda, de reconhecimento e visibilidade da função e da importância da/o roteirista em toda a cadeia produtiva audiovisual. Ainda que o tema fuja ao escopo desta pesquisa, vale a pena a sua menção. Diz Novaro:

O 'roteirismo' é, tradicionalmente, considerado um trabalho feminino, pois tem elementos parecidos à função da mulher; está em um segundo plano e, no momento em que passa à tela grande, desaparece, como se nunca tivesse existido, como acontece com o trabalho doméstico³².

Diz o roteirista argentino Miguel Machalski (2011, p. 15) que, na sua jornada escritural, a/o roteirista leva consigo, na bagagem, tudo o que “leu e escreveu, sua formação e seus estudos, sua metodologia (...), suas idiossincrasias, seus ‘anjos e demônios’, suas amarras, exigências morais e éticas, convicções íntimas”. Como, então, considerar a/o roteirista um mero técnico, se o que faz é uma criação artística?

por uma representação midiática da mulher no cinema mais ampla, tanto quantitativa, quanto qualitativamente falando.

³² No original: “*El guionismo se considera tradicionalmente un trabajo femenino, pues tiene elementos parecidos al rol de la mujer; está en un segundo plano y al momento en que pasa a la pantalla desaparece, como si nunca hubiera existido, tal como pasa con el trabajo doméstico*”. Tradução nossa.

Capítulo II – Juan José Campanella, autor-mestiço-industrial

Não temos dentro de nós dois ‘eus’, mas uma legião deles. E ninguém como o escritor de ficção (...) exerce, com mais frequência, essa faculdade de multiplicar-se.

Érico Veríssimo

Eu sou vários! Há multidões em mim. Na mesa de minha alma sentam-se muitos, e eu sou todos eles.

Nietzsche

Eu me sinto muitos compositores.

Gilberto Mendes

*Nunca fui um menino convencional, nem um argentino ortodoxo*³³.

Juan José Campanella

No primeiro rascunho desta abertura de capítulo, Juan José Campanella, o nosso protagonista, aparecia desmembrado em seis partes e cada uma delas parecia buscar um objetivo distinto. E assim o texto começava, com vários questionamentos:

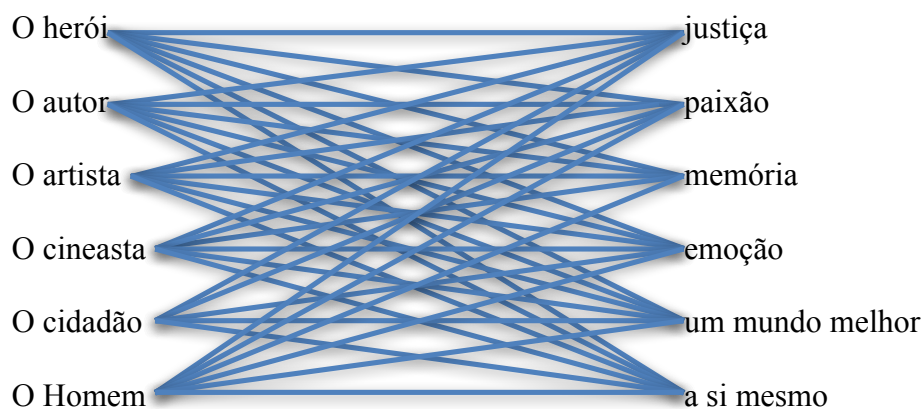
Quem é Juan José Campanella e qual é o seu projeto poético? Trata-se de um herói em busca de justiça? Um autor à procura de paixão? Um artista constantemente revisitando a sua memória? Um cineasta criando com base na emoção? Um cidadão em busca de um mundo melhor? Ou um homem questionando-se... sobre si mesmo?

Com o andamento da investigação, no entanto, e o contato mais aprofundado com os procedimentos metodológicos da crítica de processo de criação, com o conteúdo do dossiê de documentos processuais - entrevistas, depoimentos, tratamentos de roteiro, anotações etc -, e com as reflexões de pensadores de diferentes culturas e áreas do

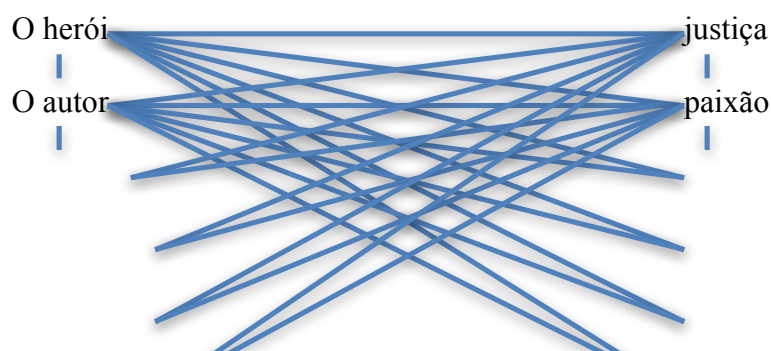
³³ No original: “*Nunca fui un niño convencional ni un argentino ortodoxo.*” Tradução nossa.

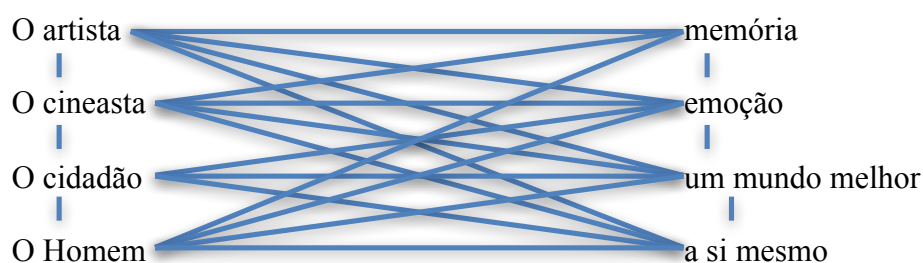
conhecimento, o equívoco no enfoque foi percebido. Houve a noção clara de que para se investigar o mapeamento do processo de criação de parte da obra de um/a autor/a, como é o objetivo deste estudo, faz-se premente pensar não em facetas isoladas, mas interligadas em rede, pois cada sujeito, como diz Lotman, “pelo simples fato de pertencer a uma coletividade histórica, é posto perante a rigorosa necessidade de fazer parte deste ou daquele agrupamento, de entrar num dos subconjuntos existentes de um dado conjunto social”. E além deste sentido de pertencimento, o sujeito é, como afirma Charles Peirce, “um ser histórico e encarnado”, isto é “culturalmente sobredeterminado” (SALLES in COLAPIETRO, 2014, p. 13).

Este seria o pontapé inicial para avançar rumo aos demais pontos da criação em rede, sob o ponto de vista processual, sabendo que todos interagem e se interligam em um movimento tradutório orgânico e complexo, tanto artístico, quanto e semiótico; partindo tanto de si mesmo, quanto do mundo que o cerca e impacta. Formou-se, então, uma imagem diagramada para tentar responder visualmente a este objetivo:



Tem-se, acima, uma rede que indicia um intenso processo relacional, dinâmico, contínuo, não-hierárquico, de trocas simultâneas. Mas o fluxo criativo ainda deparava-se com ‘pontos cegos’ e limites fechados, interrompendo-o em sua dinâmica retro-alimentadora. O que faltava? Novo esboço:





E havia-se chegado a uma nova e mais satisfatória possibilidade esquemática – ou a um *diagrama preparatório* do próprio estudo.

Em entrevistas e depoimentos em geral, o autor já apresenta reflexões aprofundadas sobre o seu processo de criação, referências, gostos, procedimentos, fragilidades, recordações marcantes, traumas – como toda/o argentina/o, país onde há x psicanalistas por habitante, a auto-reflexão faz parte do seu *modus vivendi*. O processo de mapeamento, neste contexto, parece mais simples, mas o será, realmente? As informações são ricas, mas também desafiadoras - tudo parece já estar tão definido e esclarecido que, a princípio, pode-se pensar que não há nada que ainda não tenha sido mapeado, dito ou percebido - por ele mesmo, pelo público, pela crítica - sobre o seu percurso criativo. Mas... qual será o segredo guardado nas entrelinhas?

Infância e adolescência

La infancia / es el solo país, como una
 lluvia primera / de la que nunca,
 enteramente, nos secamos. Y aunque /
 yo viaje, ahora, al mediodía, toda esta
 niebla común, perdurará.
 Juan José Saer

(...) la memoria está en el aire que
 respiramos. Ella, desde el aire, nos
 respira. Es contradictoria, como
 nosotros. Nunca está quieta. Con
 nosotros, cambia. A medida que van
 pasando los años, y los años nos van
 cambiando, va cambiando
 también nuestro recuerdo de
 lo vivido, lo visto y lo escuchado. Y a
 menudo ocurre que ponemos en la
 memoria lo que en ella queremos
 encontrar, como suele hacer la policía
 con los allanamientos. (...) ¿Cuántas
 veces preferimos el pasado que
 inventamos al presente que nos

No dia 19 de julho de 1959, um domingo invernal da cidade de Buenos Aires, nasce Juan José Campanella, filho caçula de uma das muitas gerações de descendentes ibero-imigrantes estabelecidos na Argentina há séculos. A mãe, Luisa, filha de espanhóis asturianos chegados a arroubos passionais, era uma dona-de-casa amante das artes: “minha mão foi criada ao lado dos Estúdios San Miguel e fugia para ver as filmagens (...) vivia no mundo do cinema (...), mas meu avô nunca lhe permitiu participar, por isso era uma atriz frustrada³⁴”. E o pai, Delfor, era um bem-sucedido engenheiro vindo de uma família italiana mais voltada à razão e ao intelecto.

Desta herança ítalo-hispana culturalmente mestiça e complexa - lembrando que os ascendentes dos pais do diretor já chegaram ao país carregando genes, tradições e costumes de outros tantos povos que habitaram a Península Ibérica por séculos a fio³⁵, como celtas, mouros, visigodos, persas etc -, emerge um sujeito também mestiçado. Até aqui, já se pode compreender o que quer dizer quando conta, por exemplo, que uma vez chorou ao apresentar um poema de Ruben Darío em frente à classe, aos 14 anos. Ou que assistiu o filme *Cantando na chuva* diversas vezes, emocionando-se em todas elas. Por outro lado, também se autodescreve da seguinte forma: “eu gosto de tudo o que tem a ver com números, problema lógico, estatística, programação, (...) computadores. Tenho um lado racional muito forte, que me serve também para organizar uma filmagem, as pessoas envolvidas, planejar o meu tempo³⁶”. E ao rememorar a sua infância em uma entrevista, relatou que o seu lazer era assim dividido: 1/3 de idas semanais às matinês dos cinemas locais; 1/3 de 'peladas' com os vizinhos, no terreno baldio ao lado da sua casa; e 1/3 de leituras de histórias em quadrinhos – imprimindo uma dose de sistematização até nas recordações sobre a época de meninice.

³⁴ No original: “*mi vieja se creó al lado de los estudio San Miguel, y se escapaba para ver las filmaciones (...) vivía en el mundo del cine (...), pero mi abuelo no le permitió nunca participar, así que era una gran actriz frustrada*“. In: CAMPANELLA, Juan José. Hollywood in castellano. Radar – Página 12. Entrevista a Mariano Kairuz. 17.jul.2011. Tradução nossa.

³⁶ CAMPANELLA, Juan José. Depoimento à pesquisadora.

O hábito de ler histórias em quadrinhos começou aos seis anos de idade, quando ganhou de presente o livro *As aventuras de Tintim - O templo do sol*, após uma operação de amígdalas. Leu, depois, todos os outros livros da série. “Os heróis da minha infância são Tintim, Homem Aranha e Príncipe Valente” (animales sueltos, 3). Devorou também todos os livros da coleção Robin Hood “umas dez vezes” e das aventuras dos mosquiteiros D'Artagnan, Athos, Aramis e Porthos. Dos quadrinhos argentinos, gostava Kabul de Bengala, Pepe Sanchez, Capicúa, Cara y Ceca, Piantadino e Lupin, entre outros. Discorrendo sobre o exercício da escrita de roteiro, José Carvalho (2011) explica que o contato com a história em quadrinhos, na primeira infância, quando se está tomando contato com a leitura, promove uma iniciação na linguagem audiovisual. Quando estabelece a associação da imagem ao “balão falado”, a criança reúne “a imagética com a palavra falada e nunca mais (...) vai conseguir separar uma coisa da outra”.

Sempre muito eloquente e cheio de lembranças ao falar do que viveu, de impressões, alegrias e tristezas causadas por fatos e acontecimentos, utiliza – conscientemente ou não - muito do que recorda em suas obras. E refletindo sobre o processo de criação em rede, a memória ocupa um papel relevante, capaz de nutrir o artista de substância e conteúdo, e de ser objeto de interações com outros pontos nodais da rede, como o não-lembrado, por exemplo, uma vez que a oposição entre a dupla esquecimento/memória é apenas aparente, ressalta Jerusa Pires Ferreira (xxx, p. 92): “estas oposições dão instrumentos conjuntos e indispensáveis em projetos narrativos que dão conta de eixos de conflito”. E se se pensa o conflito como elemento tanto do real, quanto do ficcional (desde a época dos primeiros contadores de histórias, há milênios – diz Jacques Lacan que “toda verdade tem uma estrutura de ficção³⁷”), e também do dramático (desde as tragédias gregas, passando pela escola do drama burguês do século XVIII), já nesta profícua teia de interações, fluxo e contra-fluxo, pode-se perceber o *movimento tensivo*, para utilizar um termo sallesiano, do percurso criativo, por exemplo, do cinema ficcional-dramático, ao qual se dedica Juan José Campanella.

Voltando à infância do diretor, no município de Vicente López, pertencente à

³⁷ In: LACAN, Jacques. *O seminário: livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. P. 22.

província de Buenos Aires e distante 9 km da capital do país. O bairro, àquela época,

característico da classe média argentina, com suas nuvens de pensionatos e velhos amantes de tango, donas de casa devoradas pelo tédio, vendedores de frutas e legumes, moças casamenteiras e sentimentais, pequenos burocratas, lojistas, alcólatras, viúvos (...); todos mergulhados em amores, rupturas, fracassos e renascimentos.

E é nesta “fauna contraditória e sugestiva”, conta o diretor, observada pelo seu olhar infantil e analisada pelo criticismo de juventude, que habita “o embrião, a gênese dos meus filmes, os quais procuram refletir a loucura econômica e coletiva de uma geração atribulada³⁸”.

Em vários depoimentos, é possível encontrar referências a um tempo de “menino de bairro” rico em brincadeiras, aventuras e aprendizagem sobre a arte de contar histórias:

Minha infância (...) [foi] um longo e prolongado sonhar feito de filmes e histórias em quadrinhos. (...) Eu era um menino entregue à louca imaginação. Projetava, em todos os lugares, como amigos invisíveis, a Tintín e o Homem Aranha, o Príncipe Valente, Robin Hood, James Stewart e John Wayne ou os heróis dos quadrinhos argentinos: Capicúa, Piantadino e Pepe Sánchez. Lia loucamente e ia ao cinema quatro vezes por semana.³⁹

Segundo a sua lembrança mais remota, recorda especialmente quando foi levado pelos pais, aos quatro anos de idade, para ver o filme “Tulipa negra” (*La Tulipe Noire*, 1964), longa-metragem de Christian-Jaque, baseado no livro de Alexandre Dumas. E já neste ponto, vale a pena observar a ação de um dos elementos constituintes do repertório de vida de qualquer artista, ao qual a crítica de processo acessa para compreender o seu percurso de criação: a memória. Fonte de imprecisões,

³⁸ No original: “*un barrio característico de la clase media argentina, con sus nubes de pensionados y viejos tangueros, amas de casa devoradas por el tedio, vendedores de frutas y legumbres, niñas casamenteras y sentimentales, pequeños burócratas, tenderos, alcohólicos, (...); todos en manos de amores, rupturas, caídas y renacimientos*”. e “*Esa fauna contradictoria y sugestiva, vista en la niñez y analizada en la juventud, es el embrión, la génesis, de mis películas, que tratan de reflejar la locura económica y colectiva de una generación atribulada*”. Tradução Nossa.

³⁹ No original: “*Mi niñez es un largo y prolongado ensueño hecho de películas e historietas.*” (...) “*Era un niño en manos de la loca imaginación. Por todas partes, como amigos invisibles, proyectaba a Tintín y el Hombre Araña, el Príncipe Valiente, Robin Hood, James Stewart y John Wayne o los héroes de la historieta argentina: Capicúa, Piantadino y Pepe Sánchez. Leía como un loco e iba al cine cuatro veces por semana*”. Tradução nossa. CAMPANELLA, Juan José. *Juan José Campanella: el éxito, la inspiración y la memoria*. Website Panorama. Entrevista a Ivan Beltrán Castillo. In: <<http://panorama2go.com/Contenido/web/articulo/ES/168>> Acesso em: 12.Jan.2015

de verdades duvidosas e de conteúdo para a imaginação, a memória é, também, ação: "lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado" atesta Cecília Salles (2011, p. 105), citando dois grandes diretores de cinema que refletem sobre a *equação criativa* entre memória e imaginação: Kurosawa, ao afirmar que "talvez o poder da memória seja o responsável pelo crescimento do poder da imaginação" e Buñuel, para quem a memória é permanentemente invadida pela imaginação e pelo devaneio.

Em uma entrevista, Campanella recorda-se, com aparente precisão, que naquela a ida ao cinema, "minha mãe e meu pai [estavam] sentados à minha esquerda". Em outro depoimento, no entanto, assegura enfaticamente: "recordo (...) minha mãe à esquerda, meu pai à direita"⁴⁰. Este pequeno detalhe, aparentemente irrelevante - já que o que parece importar é que os pais o acompanhavam ao cinema - , pode oferecer várias leituras sobre os substratos da memória que nutrem o processo criativo do autor: e se só o pai estivesse presente e não a mãe, ou o oposto, o que significaria o fato da memória "corrigir" a falta de um dos genitores ao seu lado naquele momento? E se esta ida da qual se recorda nunca tivesse existido e refletisse um desejo não realizado pelos pais? Outro exemplo flagrante da imprecisão da memória refere-se ao número de vezes que ia ao cinema, por semana, quando menino. No trecho acima mencionado, declarou ir quatro vezes. Já em outro, dado ao apresentador xxx, no programa *¿Qué es de tu vida?*, afirma que ia "todos os dias, ou quase todos os dias, porque era [uma época] pré-vídeo e todos os bairros tinham um cinema que mudava de programação diariamente"⁴¹.

É a ação de uma memória ambivalente e escorregadia, que tanto pode ser *adúltera*, como a classifica o escritor Lêdo Ivo, e *trapaceira astuciosa*, nas palavras do jornalista Timothy Garton Ash, quanto poética, como em José Saramago: "Há na memória um rio onde navegam/ Os barcos da infância, em arcadas/ De ramos inquietos que despregam/ Sobre as águas as folhas recurvadas. (...)" (poema *Retrato de um poeta quando jovem*), e romântica, como em Caio Fernando Abreu: "Na minha memória - tão congestionada - e no meu coração - tão cheio de marcas e poços - você

⁴⁰ No original: „Recuerdo que estaba sentado con mi vieja y mi viejo. Mi vieja a la izquierda, mi viejo a la derecha” – *Qué es de tu vida*, parte 1

⁴¹ No original: „Todos los días, o casi todos los días, porque era prevideo y todos los barrios tenían un cine que cambiaba de programación todos los días”.

ocupa um dos lugares mais bonitos.". Por outro lado, a memória pode ser, também, recheada de ficção, como constata o poeta Manoel de Barros: "Tudo que não invento é falso" (poema *O livro sobre nada*) e a escritora chilena Carola Saavedra: "Toda memória é um processo ficcional"⁴².

Para a crítica de processo de criação interessa menos indagar se os pais de Campanella estavam ou não ao seu lado esquerdo naquele cinema (ou se, de fato, estavam presentes) ou se, quando era menino, ele passou, quantitativamente, o mesmo tempo lendo histórias em quadrinho ou jogando peladas no terreno baldio ao lado da sua casa de infância ou, ainda, se ia ao cinema do bairro todos os dias ou uma vez por semana. O revelador é identificar como essas suas memórias, sejam elas ficcionais e/ou verídicas e/ou poéticas, são evocadas no seu pensamento em criação e transformadas em cinema. Em outras palavras, como a sua "memória criadora em ação", analisada em sua perspectiva de mobilidade, "não como um local de armazenamento de informações, mas (como) um processo dinâmico que se modifica com o tempo", podendo gerar "novas percepções sensíveis de um olhar, que não conhece fixidez" e está constantemente susceptível a "modificações e novas conexões". (SALLES, 2010, p. 12)

Reflexões sobre a memória, "esse quimérico museu de formas inconstantes, esse monte de espelhos partidos", como disse Borges, estão presentes em diferentes obras de Campanella, seja no plano individual ou social. Em *Clube da lua*, por exemplo, o tema paira sobre todo o filme, que aborda a decadência de um clube de bairro no princípio dos anos 2000, ao contrário da bonança da qual gozava anteriormente. Sobre o longa *O segredo dos seus olhos*, Adalberto Müller (2010) comenta: "(...) a partir da anedota do escriturário que tenta converter-se em escritor, recontando a história de um crime não resolvido muitos anos depois, trata-se de um filme que elabora o tema da memória". E em *O filho da noiva*, que o diretor considera o mais autobiográfico dos seus trabalhos, a mãe do protagonista sofre do Mal de Alzheimer (assim como sofreu a sua própria, por 17 anos), o que impacta a história de forma determinante. O acadêmico e escritor uruguaio Jorge Majfud, ao analisar o

⁴² Em entrevista a Luciano Trigo sobre o seu romance *Inventário das coisas ausentes*, em 29.Jun.2014. In: <<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/carola-saavedra-toda-memoria-e-um-processo-ficcional.html>> Acesso em: 14.Set.14.

filme, aponta a tensão entre as linhas de força lembrar-esquecer presente, alegoricamente, no enredo: a personagem da mãe, por exemplo, “talvez represente a Argentina: esse passado de imigrante, quase romântico, belo, que adoeceu de esquecimento”. Já o filho simbolizaria ‘os argentinos’ que “lutam para conseguir o seu reconhecimento (...) por meio do esquecimento, sem que este mecanismo seja mais efetivo do que pernicioso”. O autor menciona o *discurso do sucesso*, trabalhado pela autora Marina Pianca na obra *La política de la dislocación (o retorno a la memoria del futuro)*, como uma marca profunda da Argentina nos anos 90, “com o seu sonho de já estar no ‘primeiro mundo’ – promessa do [então] presidente Carlos Saul Menem” e arremata com o pensamento que sustentaria tal comportamento social: “é necessário esquecer para progredir, para evitar o conflito, o passado⁴³”.

Em uma entrevista a Campanella, o crítico Pablo Acosta Larroca cita essa questão, mencionando alguns dos seus filmes e uma série de TV, convidando-o a comentar a respeito:

PAL - (Existe) um traço que aparece com frequência no seu cinema: a memória. Penso na (personagem) mãe Belvedere e seu Alzheimer em *O filho... (da noiva)*, penso em *O segredo...* (dos seus olhos) onde adquire uma dimensão fundamental, já que (o personagem) Benjamín, em sua obsessão pela busca da verdade, se debate entre a recordação e a imaginação, entre a memória e a ficção, aspectos em constante conflito que, de alguma maneira, já estavam presentes em *O mesmo amor... (a mesma chuva)*. Inclusive a conexão das duas gerações de imigrantes em [na série de TV] *Vientos de agua*. De fato, os seus filmes transitam muito entre o passado e o presente.

JJC - (...) Olhar para trás, me concentrar nas recordações percebendo, também, as coisas que se repetem é um processo que, apesar de não poder precisar quando começou, é algo que foi crescendo em mim. (...) Acho que olhar para o passado se converteu quase em um esporte obscuro para mim, visitar [fatos passados da] minha vida e pensar ‘o que teria acontecido se eu não tivesse feito tal coisa?’ e aí não paro mais: ‘o que teria acontecido se eu não tivesse ido estudar cinema nos Estados Unidos?’, ‘o que teria acontecido se eu tivesse estudado engenharia em vez de cinema?’, ‘o que teria acontecido se fulana não tivesse me largado me fazendo sofrer por um mês?’, ‘o que

⁴³ No original: “Quizás Norma Aleandro represente a la Argentina: ese pasado de inmigrante, casi romántico, hermoso, que se ha enfermado de olvido. Al mismo tiempo su hijo -los argentinos- luchan por lograr su reconocimiento y lo hace a través del olvido, sin que este mecanismo sea más efectivo que pernicioso. El discurso del éxito, como lo llama Pianca, fue una marca profunda en la Argentina de los años '90, con su sueño de estar ya en el “primer mundo” -promesa del presidente Carlos Saul Menem-. Es necesario olvidar para progresar, para evitar el conflicto, el pasado.” In: <<http://majfud.org/2012/01/18/el-hijo-de-la-novia/>> . Acesso em: 05.Fev.16. Tradução nossa.

teria acontecido se a relação tivesse continuado?’, ‘o que teria acontecido se [eu] não tivesse passado pelo que, naquele momento, parecia [ser] muito doloroso, mas que depois foi a maior sorte na vida?’. Acho que estas coisas que aconteceram, mesmo as que me prejudicaram ou os fracassos, como o do meu segundo filme *Ni el tiro al final* (1997) (que quase me mata), encontraram o seu lugar, porque (...) [elas] me empurraram para fazer cinema na Argentina e as coisas voltaram ao seu curso normal.

E retornando ao filme *A tulipa negra*, por não entender as legendas, Campanella conta que criava a sua própria história na cabeça. A cena que mais recorda é a da briga do protagonista contra um "cara de barba"⁴⁴, em um cenário que incluía um grande moinho girando dentro d'água: era a cena de luta do herói, interpretado pelo jovem ator Alain Delon, cuja missão era a busca por justiça, tirando dos nobres para dar aos mais necessitados. Em mais uma possível *equação criativa* entre memória e imaginação, note-se que a luta pela justiça, travada por um herói ou um anti-herói, é outra constante na cinematografia de Campanella, isto é, outro nó na rede criativa, o que será abordado em profundidade, neste trabalho, mais adiante.

Dentre os cinemas de bairro que mais frequentava estavam o *Roxy* e o *Electra*, que eram como a sua segunda casa. E já aos nove anos de idade ia sozinho, de ônibus, ao cinema do bairro de Belgrano, em Buenos Aires, “lo que hoy es impensable”. “O lugar físico do cinema estava muito mais presente para um menino da minha época do que para os de agora”, rememora, seja pelo fato de a televisão ser em preto e branco, o que, pondera, talvez os motivasse a ir ao cinema pelo “mesmo filme (...), por exemplo *A múmia*, para vê-lo colorido” ou seja porque “havia muito mais filmes aptos para todas as faixas de público⁴⁵”.

⁴⁴ No original: “*Recuerdo a mi mamá y a mi papá sentados a mi izquierda (...) Recuerdo una imagen de una pelea con una de esas ruedas tipo barco de Mississippi, contra un tipo de barba.*” Tradução nossa. CAMPANELLA, Juan José. *Entretejidos para una vocación*. Revista Digital, Cita en las Diagonales⁷ – Parte 1. Entrevista a Susana B. de Hoffmann. 11.Fev.2012. In: <<http://citaenlasdiagonales.blogspot.com.br/2012/02/vocaciones-juan-jose-campanella.html>> Acesso em: 28.Dez.2013.

⁴⁵ No original: “*El lugar físico del cine estaba mucho más presente para un chico de mi época que para los de ahora. La tele era en blanco y negro y a lo mejor uno iba a ver la misma película que había visto en "Sábados de súper acción" al cine, por ejemplo, "La momia", para verla en colores. Entonces, se iba mucho más seguido al cine. Había también muchas más películas aptas para todo público, recuerdo.*” Tradução nossa.

Pelo futebol, em si, assume que nunca foi um apaixonado, nem tinha desenvoltura no esporte - por ser ‘perna-de-pau’, segundo conta, o colocavam na defesa ou como goleiro. Participar dos jogos, no entanto, o fazia sentir-se parte ao grupo - e esta valorização do sentido de pertencimento o acompanhará vida afora, como será visto mais adiante. Para Iuri Lotman (1978, p. 26), “cada homem, tomado separadamente, pelo simples fato de pertencer a uma coletividade histórica, é posto perante a rigorosa necessidade de fazer parte deste ou daquele agrupamento, de entrar num dos subconjuntos existentes de um dado conjunto social”.

Sobre a sua relação com a modalidade esportiva, rememora, de forma divertida, que, quando criança,

"(...) preferia o caminho do teatro ao do campo ou do estádio de futebol, e a minha devoção pelos heróis da ficção cinematográfica era maior do qualquer goleiro do Boca [*Boca Juniors*, time de futebol argentino] ou um craque do River [*River Plate*, principal adversário do time anterior]. (...) Mas, sim, reconheço que estas palavras podem ser consideradas uma heresia⁴⁶".

Vale ressaltar que a pouca familiaridade com o universo futebolístico não o impediu de explorar temas a ele relacionados em dois dos seus filmes: em *O segredo dos seus olhos* (no qual há, entre outras menções ao esporte, um plano-sequência antológico filmado no estádio xxxx, do time Racing Club) e na animação *Um time show de bola*. E explica o porquê: "Me interessa (...) a paixão que o futebol desperta nas pessoas".

No *Colegio San Gabriel*, também em Vicente López, cursou o ensino fundamental e o médio, com uma breve interrupção de dois anos, quando a família se mudou para a capital e o transferiu para outra escola. Do novo colégio, *San Martín de Tours*, tem “as piores recordações, tanto dos colegas, como do colégio em si”, pois ali descobriu uma outra Argentina, classista, “elitista, no pior dos sentidos, muito ruim”. Os colegas possuíam valores, visão de mundo e comportamento muito diferentes dos seus. Provocado sobre algo de bom que a passagem pelo novo colégio lhe havia

⁴⁶ No original: "(...) prefería el camino del teatro que el de la cancha de fútbol o el estadio, y era mayor mi devoción por los héroes de la ficción cinematográfica que la que pudiese provocarme un arquero del Boca o un goleador del River" (...) "Reconozco, sí, que estas palabras pueden ser tomadas como una herejía". Idem.

deixado, comentou que uma das pessoas da instituição o marcou foi um professor de Literatura que aplicava castigos bem originais: “não nos fazia admoestações, nem nos dava notas baixas, mas nos fazia estudar um poema para o dia seguinte – e tínhamos que procurá-lo, estudá-lo e memorizá-lo -, o que me fez descobrir alguns que adorei... Descobrir minha afeição pela poesia”. Como exemplo, citou o poema “longuíssimo e lindo” de Ruben Darío que ‘foi obrigado’ a estudar chamado *Los motivos del lobo*, o qual recomendou a leitura à pesquisadora, e que muito o emocionou: o professor “jamais podia imaginar que um garoto de 14 anos iria chorar enquanto o recitava na aula (risos)”. Resumidamente, o poema conta a história de um lobo que abandona a vida selvagem e vai conviver com os homens por um tempo, se comportando de forma pacata e dócil. Mas, após algum tempo, se decepciona com a mesquinhez, a soberba e o egoísmo que reina nas relações da comunidade e resolve voltar a viver nas montanhas. O texto traz nas entrelinhas, portanto, de forma alegórica, um questionamento sobre a “selvageria” no humano. Temática que já impactou o autor, quando ainda adolescente. Mas apesar do apreço ao professor, a sensação de não-pertencimento no novo colégio era o que prevalecia e após dois anos, regressou ao anterior, voltando a sentir-se integrado e acolhido. Lá terminou o Ensino Médio (*la Secundaria*), em 1976. E até hoje permanece em contato com colegas e professores, seja por correio eletrônico, seja em encontros presenciais duas ou três vezes por ano.

Uma anedota interessante sobre o último ano escolar: é comum na Argentina que os alunos façam uma *viaje de egresados*, como dizem por lá, quando viajam juntos a alguma parte do país, experiência esperada com muita expectativa por todos. Já apaixonado por cinema, àquela altura, Campanella, junto com um amigo de sala, resolveram propor aos colegas do ‘5º ano’ um investimento inusitado do dinheiro economizado para a aventura de fim de ano: “tentamos convencê-los a, em vez da viagem, fazermos um filme em super 8. Já tínhamos até o roteiro pronto”. Para sua decepção, no entanto (e como era de se esperar...), “não conseguimos, infelizmente...⁴⁷”. Mas o projeto para fazer o seu primeiro curta-metragem já estava pronto.

⁴⁷ No original: “Después en 5to año, me acuerdo que yo y otro chico del año tratamos de convencer a nuestros compañeros que, en vez del viaje de egresados, hicieramos una película en Super 8, habíamos hecho el guión y todo” e “no tuvimos éxito, lamentablemente...”. Xxxxx. Tradução nossa.

Princípio da vida adulta

Em 1977, sem muita convicção, inicia a faculdade de Engenharia Eletrônica, mesma carreira do pai, na Universidade de Buenos Aires (UBA). Em diferentes entrevistas, menciona três motivos para a escolha do curso: 1) o cenário de poucas opções de carreiras acadêmicas valorizadas à época - como engenharia, medicina, arquitetura, contabilidade e direito⁴⁸ -; 2) o fato de que “o mandato familiar era ter uma carreira [acadêmica]” (depoimento, 2012); e 3) por ser ‘bom com os números’, o que, por si só, não apenas justificaria a opção, mas também parecia destiná-lo automaticamente àquela carreira. Anos depois, refletiu: “esse é o pior motivo escolher uma carreira. Você não pode ser ‘bom’ em algo, tem que ser obcecado”.

Percebe-se no que o diretor nomeia como ‘mandato familiar’ o exemplo de um fenômeno que Edgar Morin (2001, pp 35 e 36) identifica como *imprinting cultural*. O termo *imprinting*, tomado emprestado do zoólogo austríaco Konrad Lorenz, se refere à marca irreversível deixada em um filhote animal pelas suas primeiras experiências de vida. Deslocando-o ao universo humano, Morin reflete também sobre uma marca imposta a ‘ferro e fogo’ aos indivíduos, mas pelo “poder imperativo e proibitivo do conjunto de paradigmas, crenças oficiais, doutrinas reinantes, verdades estabelecidas”. Denomina *imprinting cultural* a este ‘carimbo’ matricial que “inscreve profundamente o conformismo” e normaliza “o que poderia ser contestado”, mas não o é, mantendo vigentes estereótipos, conformismos cognitivo e intelectual, e ideias aceitas sem questionamento. Sulcada desde o seu nascimento, acompanha o indivíduo vida afora, a princípio no ambiente da família, seguido do escolar, do universitário, como no caso do *mandato* estabelecido pelos pais mencionado por Campanella, e do profissional.

De volta ao fio condutor deste capítulo, isto é, a história de vida do realizador, lá foi ele trilhar o caminho rumo ao título de engenheiro eletrônico. Durante o tempo em que esteve matriculado no curso, tentou avançar nas disciplinas, mas com pouco sucesso. Transferiu-se, então, para o curso de análise de sistemas “só porque eram

⁴⁸ Campanella comenta que estes cursos continuam sendo os mais tradicionais hoje em dia, mas a diferença é que ter nível superior já ‘perdeu o brilho’, pois não é garantia de trabalho seguro. “Então os pais já deixam os filhos mais tranquilos. Por isso há tantos estudantes de cinema... bom, (o número) já é até um exagero, mas é bom que os pais já não os chateiem tanto”. (Depoimento, 2012)

dois anos a menos” (animales sueltos 3), mas também não foi até o final. No total, “frequentei quatro anos, mas isso não quer dizer que cursei quatro anos. Ia muito mal, repetia matérias etc.” (depoimento, 2012). Questionado sobre se havia aprendido algo de bom para sua vida na universidade, ou de um professor específico que havia lhe marcado positivamente, uma disciplina, algo, enfim, que o fizesse sentir que a experiência havia valido a pena, foi enfático: “Não! (risos)”. Segundos depois, após refletir um pouco, ponderou que o fato de as aulas na UBA serem multidisciplinares, com 150 ou 200 alunos por aula, não proporcionavam relação pessoal com os professores, “eu duvido que algum professor da UBA se lembre da minha passagem por lá”. Pensou mais um pouco e declarou, no que parecia ser o final do assunto: “não, não me deixou marca alguma”. Mas, como no drama contemporâneo, era um ‘falso final’ - após mais alguns segundos, acrescenta, contemporizador: “valeu a pena a experiência em geral, eu acho que estudar sempre vale a pena, ainda que não tenha nada a ver com o que a gente termine fazendo - ainda que *aparentemente* [ênfase do entrevistado] pareça não ter nada a ver com o que a gente termine fazendo -, estudar sempre expande os horizontes. E quanto mais expandidos os horizontes, melhor” (depoimento, 2012). Foi interessante o movimento de argumentação em *zigzag* que empreendeu, primeiro negando, impulsivamente, qualquer (bom) legado deixado pela experiência para, em seguida, ponderar sobre os possíveis motivos que o justificariam e, ao final da ponderação, retornar enfático à negação total mas, depois disso, reconsiderar. Assunto difícil para o autor, talvez?

O indivíduo, embora impactado pelo poderoso *imprinting cultural*, pondera o próprio Morin (2008, p. 23-28), que impõe “(...) o que se precisa conhecer, como se deve conhecer, o que não se pode conhecer” e, por conseguinte, “comanda, proíbe, traça os rumos, estabelece os limites (...)”, pode confrontá-lo, pois “dispõe sempre de seu terminal pessoal”. E deste ‘lugar’ estabelecer um olhar crítico sobre mundo que o circunda, transitando por desvios e brechas, fazer escolhas e expressar-se. Ainda segundo Edgar Morin, “há uma relação recíproca de causa e efeito entre o enfraquecimento do *imprinting* (...), a atividade dialógica e a possibilidade de expressão de desvios, que são os modos de evolução inovadora, reconhecidos e saudados como originalidade” (SALLES, 2010, p. 33).

Os desvios de uma verdadeira cartografia do *status quo*, por assim dizer,

também são mencionados por Jesús Martín-Barbero (2009, p. 290), ao sugerir que o indivíduo, para trafegá-los, vá “tateando, sem mapa ou tendo apenas um *mapa noturno*”, uma espécie de bússola para trânsitos alternativos, que em vez de escapistas, fossem assertivos: “um mapa que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos”. Um guia que sirva para questionar o movimento dominante, prossegue, “mas a partir do outro lado”, isto é, “o das brechas, do consumo e do prazer”.

Em 1978, com 19 anos, tentou fazer o seu primeiro filme em Super 8, seguindo as instruções de um livro que havia comprado em um sebo. Já dava, portanto, os primeiros “passos desviantes”. O filme se chamava *Prioridad nacional*, e era sobre “um rapaz de 20 anos, que eu mesmo interpretava, que na primeira cena era muito patriótico e dizia que havia que recuperar as Ilhas [Malvinas], o conflito com o Chile sobre o Canal de Beagle (...)” mas, na cena seguinte, “chegava uma convocação para ele ir [lutar] no sul do país e o resto do filme era tudo o que ele tentava fazer para se salvar, escapar, desertar, qualquer coisa para não servir”⁴⁹. Vale ressaltar que a história era baseada em fatos reais do jovem ‘desertor’ Campanella. Mas por não haver entendido bem como funcionava o eixo da câmera, filmou tudo ao contrário e perdeu o filme. O lado bom da experiência, como relata, foi perceber “tudo o que eu não sabia” e decidir fazer um curso de cinema.

No ano seguinte, após dois ‘frequentando as aulas’ da faculdade, começou, “por hobby”, a ter aulas de cinema à noite. A brecha, ou melhor, o curso se chamava xxxx e era coordenado por Manlio Pereyra, um cineasta (já falecido) muito conhecido e respeitado até hoje no país, e as aulas, ministradas por ele e por outros grandes profissionais da cena argentina da época que, apesar da competência, enfrentavam dificuldade em encontrar trabalho no país, pelo fato de estarem na “lista negra” do Estado ditatorial: “gente de nível impressionante como Aída Bortnik, (...) José Martínez Suárez, Anibal Di Salvo, Kiko Tenenbaum (...), Carlos Piaggio (...)”⁵⁰. Para

⁴⁹ No original: “*Se trataba de un pibe de 20 años que hacía yo ese personaje, que en la primera escena era muy patriota y decía que hay que recuperar las islas, el conflicto con Chile, el Canal de Beagle, porque hay que ser patriota, había que hacer todo lo posible. En la segunda escena lo llamaban, le llegaba la citación para presentarse para ir al sur, y todo el resto de la película todo lo que trababa de hacer para salvarse, para rajar, desertar, hacer cualquier cosa con tal de no ir*”. Qué fue de tu vida, parte 1

⁵⁰ No original: “*En el 79 estudié... entré al grupo de profesionales del cine, que era un grupo dirigido por Manlio Pereyra, que era una persona que todos los que estudiamos cine en esa época, todos*

ele, foi um grande privilégio poder estudar com estes profissionais. Lá conheceu Fernando Castets, de quem se tornou “amigo-irmão”, como costuma dizer, e parceiro em diversas aventuras dramático-narrativas, como cinematográficas, como a escritura e filmagem do seu primeiro longa-metragem, *Victoria 292*; escritura e montagem da sua primeira peça de teatro, *Off Corrientes*; dos roteiros dos seus filmes *O mesmo amor, a mesma chuva, O filho da noiva e Clube da lua*.

De Aída Bortnik - a co-roteirista do outro filme argentino ganhador do prêmio Oscar, em 1982, *A história oficial* -, virou amigo pessoal e parceiro profissional em diferentes projetos, incluindo um curso de roteiro em Buenos Aires, em 2012: “foi uma das minhas mestras, de minhas grandes referências. É uma amiga, filha, mãe, é tudo, uma dessas grandes relações da vida” (animales sueltos³). Bortnik, falecida em 2014, também fazia parte do que batizou como “clube dos leitores de primeiros tratamentos” dos seus tratamentos de roteiros, cujos integrantes discutiam, opinavam e sugeriam sobre o que era escrito.

O ano de 1980 foi muito marcante para o diretor. Já no verão, quando terminava o primeiro ano do curso de Engenharia - mais precisamente no dia 23 de fevereiro, na Sala [de cinema] Leopoldo Lugones, como acusa a sua memória -, teve a sua “primeira epifania”: viu o filme *A felicidade não se compra* (EUA, 1946), de Frank Capra, e quando saiu do cinema, já não era a mesma pessoa: “passei os seis meses seguintes em uma crise total”. Em junho do mesmo ano, em outra sala da capital argentina, a Atlas Lavalle, estreia o longa de Bob Fosse *All that jazz – O show deve continuar* (EUA, 1979) e, depois de vê-la, Campanella nunca mais voltou para a Engenharia. Os dois filmes lhe provocaram um tremendo choque, pois ambos:

(...) têm a ver com sacrificar coisas aparentemente importantes em função de uma escolha de vida. Em *A felicidade não se compra*, nem James Stewart sabe o que quer: passa o filme inteiro querendo uma coisa, enquanto todo o seu ser é outra. E em *All that jazz – O show deve continuar*, o protagonista abandona a sua saúde e o

conocen ese nombre. Falleció ahora, y ahí tuve la suerte, entre comillas porque era a raíz de una desgracia en el país, de muchos profesores que estaban en lista negra o no podían trabajar, gente de un nivel impresionante como Aída Bortnik, con la que ahora justamente empezamos una escuela de guión. Con José Martínez Suárez, Anibal Di Salvo, Kiko Tenenbaum, un montón de profesionales verdaderamente... Carlos Piaggio, un montajista de Tiempo de Revancha, de películas así. Profesionales excelentes”. Xxxxx. Tradução nossa.

cuidado por si mesmo pela sua paixão pelo cinema e pelo teatro. Para mim, são filmes totalmente compatíveis⁵¹.

No mesmo ano, animado com tudo o que vinha vendo e aprendendo, se juntou aos amigos Fernando Castets e Eduardo Blanco (esse último, um jovem estudante de teatro convocado pelos dois cineastas estreantes) e se aventurou a fazer não um curta, mas um longa-metragem, o *Victoria 292*, também em Super 8, cujo enredo fazia

uma sátira da época, (...) (era sobre) uns rapazes de 20 [anos], (...) uma espécie de *Jogo sujo* [EUA, 1978] – o grande sucesso de Chevy Chase e Goldie Hawn – (...) [mas] enquanto escrevamos o roteiro, estreou *Apertem os cintos... O piloto sumiu!* [EUA, 1980] e houve uma reviravolta nas nossas cabeças de comédia (...), do [estilo] realista-policia, [a história] passou a ser um delírio, com gags, gags, gags e paródia de gênero e (...) na época, era muito engraçada⁵².

E depois de ter aulas com estes grandes profissionais do cinema argentino, começou a estudar, em 1981, no *Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC)*, pertencente à *Universidad de Avellaneda*⁵³ (região que viria a ser, anos mais tarde, palco de um dos seus filmes, intitulado *Luna de Avellaneda* – em português, *Clube da lua*). O curso foi um espaço de trocas, experiências e discussões acaloradas os amantes do “cinema hollywoodiano”, como Campanella, e colegas que defendiam o “cinema de arte”.

Toda esta polêmica inseria o ainda aspirante a cineasta na efervescência da cultura, fenômeno identificado por Edgar Morin como portador de “intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções”, gerando um calor cultural no qual proliferam as inovações do pensamento. Ainda que se

⁵¹ No original: “*Pasé otros seis meses boyando, en una crisis total*” e “*(...) son dos películas que tienen que ver con sacrificar cosas aparentemente importantes en función de una elección de vida. En Qué bello es vivir ni James Stewart sabe lo que quiere: se pasa toda la película queriendo una cosa mientras que todo su ser es otra. Y en All That Jazz, el protagonista deja toda salud y cuidado por sí mismo por su pasión por el cine y el teatro. Para mí son películas totalmente compatibles.*” Xxxx Hollywood en castellano.

⁵² No original: “*una sátira de la época (...) unos pibes de 20, queriendo ser una especie de ‘Juego sucio’ – el exitazo con Chevy Chase y Goldie Hawn – y mientras escribíamos el guión estrena Y... donde está el piloto?, y nuestra cabeza de comedia pega un giro y de lo realista-policia pasa a ser un delirio, de gags, gags, gags y parodia de géneros, y la verdad que en la época era muy graciosa.*” Tradução nossa.

⁵³ Ao falar sobre o Instituto, comenta que a instituição sofreu muitas mudanças do tempo em que lá estudou até os dias atuais e esteve, inclusive, a ponto de fechar as portas no ano anterior à entrevista (2011). Mas graças à intervenção de um grupo de ex-alunos, no qual estava incluído, a instituição pôde continuar funcionando.

sentisse por vezes confrontado e tratado com preconceito, Campanella era constantemente incitado a refletir sobre os seus próprios julgamentos e opiniões – e provocava o mesmo movimento reflexivo nos demais à sua volta, experimentando o que Morin chama de “vida cultural e intelectual dialógica”, com a convivência de pontos de vista plurais e a promoção de troca de ideias.

Retomando o pensamento de Jesús Martín-Barbero, o posicionamento de “brechas, consumo e prazer” habitando o “mesmo lado”, feito pelo autor, é providencial para se pensar a situação conflitual acima descrita e o trabalho cinematográfico realizado por Juan José Campanella, pela sua natureza de “cinema agridoce, dinâmico e inteligente, ancorado no popular e com sucesso de público⁵⁴”, como bem denominou o crítico Pablo E. Chacón. Primeiro porque ela, *a priori*, já ultrapassa a discussão ‘cinema de arte e/ou de autor’ *versus* ‘cinema comercial e/ou voltado para o lucro e o consumo’, deixando-a para trás na estrada da história audiovisual. O que implica ser possível, seguindo este raciocínio, um filme revelar-se tanto artisticamente interessante e inteligente, quanto lucrativo economicamente e agradável a um extenso número de pessoas, que também são sujeitos pensantes e críticos, que também são consumidores, que também são cidadãos.

Estudar cinema, trabalhar e viver em Nova Iorque por 20 anos

Em 1983, decidi ir estudar cinema na *Big Apple*. Segundo conta, foi amor à primeira vista pela cidade, sentimento que perdura até hoje. Considera-a o seu segundo lar: “Vivi mais tempo da minha adulta em Nova Iorque do que em Buenos Aires” (depoimento, 2012).

Durante muitos anos morou a dois quarteirões do Central Park, entre a rua 57 e a 6^a Avenida, em um apartamento dos pais. Quando tiveram que vendê-lo, ele se mudou “para um ‘buraco’ (risos)”, um pequeno quitinete no bairro do Village, que possui até hoje.

⁵⁴ No original: “*cine agridulce, dinámico e inteligente, anclado en lo popular y de gran éxito en taquilla.*” IN: <<http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/entrevista-con-juan-jose-campanella>> . Acesso em: 04.Jun.14. Tradução nossa.

Havia estudado inglês desde os seis anos de idade: “meus pais foram bem firmes em relação à minha aprendizagem do idioma e os agradeço por isso. Farei o mesmo com meu filho. Pena que não tiveram a mesma atitude em relação aos meus estudos de música”, brincou. Lidar com o idioma, então, não foi um problema, “apesar de que sempre que você vai para um país onde se fala uma língua que aprendeu, você se dá conta de que não fala nada! Mas, depois de uns cinco meses, a pessoa ‘destrava’”.

No mês de maio do mesmo ano, inscreveu-se na seleção do *Master in Fine Arts* na New York University (NYU). Havia, então, se formado em cinema na Escola de Avellaneda?, lhe foi perguntado pela pesquisadora. Resolveu explicar bem esta questão, comentando: “só falta agora que, ainda por cima, digam que estou dizendo ser uma coisa que não sou” (muita preocupação com “patrulheiros” – leiam-se críticos e acadêmicos de cinema - e “normatizações dominantes” da ‘intelligentsia cinematográfica’ argentina/mundial, ou, em outras com o *imprinting cultural* do campo audiovisual?). Eis a explicação: como o curso de cinema não era uma carreira universitária, como agora, nem na Argentina, nem em vários países, “a NYU oferecia a possibilidade para aqueles com muita experiência na área de fazer o curso, com as mesmas obrigações e direitos que os alunos do mestrado, e obter um certificado de conclusão ao final [e não um diploma de mestre]. E é esse certificado que eu tenho”. Tudo esclarecido.

Para comprovar a sua experiência na época da seleção, apresentou “uma caixa cheia de trabalhos que havia realizado”, com comprovantes de que havia estudado cinema por quatro anos na Argentina; co-escrito, co-dirigido e estreado com sucesso uma peça de teatro; e filmado um curta e um longa-metragem em Super 8: “era uma boa experiência para uma pessoa de 23 anos”. Foi aprovado e o curso começou em setembro do mesmo ano.

Recorda que “as aulas eram intensivas, das 9h da manhã às 11h da noite, quase todos os dias”, o que certamente o reinseria em nova efervescência cultural, desta vez no coração do país cujo cinema tanto admirava até então. O ritmo das aulas, no entanto, impedia os alunos de terem trabalho fixo em paralelo, somente esporádico. Foi mantido pelos pais no primeiro ano, mas no segundo, com o aumento

do dólar, eles já não puderam ajudar. Começou, então, a editar filmes para os colegas, já que gostava muito da disciplina. Até que tirou a sorte grande quando uma colega apresentou o seu trabalho na aula de montagem e a professora o arrasou, afirmando ser um material ‘incortável’. “Chorando, a menina me disse: ‘vê o que você consegue fazer’. O filme ganhou (o prêmio) de melhor montagem na universidade e a professora o convidou para ser seu assistente de cátedra/monitor”. Com esta atividade, podia pagar o curso e, com os 350 dólares que sobravam, comer cachorro-quente e sanduíches do McDonald’s todo dia.

Nos dois últimos anos de curso, começou a trabalhar na área, como assistente de montagem de *videoclips*, no momento em que se iniciava “a onda MTV” no país e tudo se voltava para o mercado de vídeos - o que deu um bom treinamento a vários novos profissionais como ele, analisa.

O curso na NYU durou cinco anos e, como trabalho final, apresentou o curta-metragem *O contorcionista* (1988, 23’00), baseado em uma história em quadrinhos dos autores argentinos Carlos Trillo e Domingo Mandrafina, que foi ganhador do Prêmio Especial do Júri no Festival Internacional de Curtas Clermont Ferran, na França, considerado o maior do mundo na categoria⁵⁵.

Após o término do curso, voltou para a Argentina, em janeiro de 1988, com a expectativa de ficar no país e trabalhar na área cinematográfica, mas as coisas não se deram como esperava. Foi, na verdade, uma viagem de ida e volta, pois no seu país de origem só possuía contatos de produtores de publicidade que o rejeitaram, segundo conta, “com uma atitude de ‘você acha que vem de Nova Iorque e vai nos ensinar como fazer as coisas?’”. Após seis meses de tentativas frustradas, portanto, voltou aos Estados Unidos, “não porque tivesse vontade, mas atrás de trabalho”.

O primeiro que encontrou foi como co-produtor, co-diretor e montador de vídeos de karaokê, junto com Alan Taylor (que anos depois criou o piloto da série de TV *Mad Men* e é uma diretor de televisão muito prestigiado atualmente). Após o nicho do karaokê, dedicaram-se aos vídeos musicais, começando por grupos de rap

⁵⁵ Fonte: < http://www.clermont-filmfest.com/index.php?m=213&c=3&id_film=100003930&o=88>

nova-iorquinos, seguidos dos de rock e pop, sendo o mais notório de todos o da música *Downtown Train*, de Rod Stewart. Em paralelo, para complementar a renda, trabalhou também como garçom de um restaurante francês chamado *La Crémérie*, entre as ruas 75 e a Av. Lexington, e como intérprete da Corte estadunidense em cerca de 300 casos, traduzindo para o inglês depoimentos em língua espanhola, a maioria de imigrantes hispanoparlantes “para quem o sonho americano não havia funcionado”. Eram casos de narcotráfico, assassinado etc, que lhe revelaram, como lembra, o “lado obscuro dos Estados Unidos”.

Quando já estava convencido de que seria montador pelo resto da vida, surgiu o convite para dirigir o filme *The boy who cried bitch (El niño que gritó puta)* e episódios de séries de televisão como *Law and Order* e *Dr. House*.

Mas nem tudo eram flores - o recomeço da vida em Nova Iorque foi difícil: “os primeiros anos do emigrante são muito duros (...), e a gente os vive de uma maneira que quem viveu no seu próprio país, no seu lugar, onde se criou, a vida inteira, não entende⁵⁶”. Foi um choque para o jovem rapaz cheio de sonhos, que viajara para um novo país buscando realizá-los. Embora seja mais uma história sobre choque cultural e dificuldades de adaptação e estabelecimento de laços afetivos em um novo país, cada experiência é única e é, também, elemento constitutivo da singularidade de cada sujeito que a vivencia e fonte de inspiração para futuras criações, fazendo parte de acervos íntimos sensíveis. Muitos artistas relatam situações semelhantes nas jornadas individuais de autoconhecimento aos vinte e poucos anos, e o fato de estar em um país estrangeiro, longe de todas as referências, parece potencializar as sensações.

Eu me lembro que o meu primeiro inverno em NY foi muito muito duro, muito duro, e não pelo frio, nem pela neve. O duro é você sentir que está só, só, só, só. Que não há ninguém para quem telefonar... E, além do mais, nesta época, meus pais eram vivos, eu não tinha a proteção da família, dos amigos, dos colegas. Estar sozinho, [saber] que se você tem um... ‘piripaque’ às 3 da manhã, você cai em um poço sem fundo, e realmente houve um momento em que tive medo de ‘pirar’, mas medo mesmo. Uma noite, me lembro perfeitamente... Uma noite, eu disse [a mim mesmo] “por favor, por favor, vamos parar porque

estou enlouquecendo!”. E foi a única vez que isso me aconteceu na vida, eu tinha 24 anos⁵⁷.

Durante os anos vividos na Big Apple, o primeiro que fazia, ao se levantar, ainda a caminho da cozinha ou do banheiro, era ligar o computador. “E quando voltava, já começava a ler os jornais argentinos”, que era por onde se informava, inclusive, de tudo que acontecia na própria cidade de NY. Vivia em contato por correio eletrônico com várias pessoas do seu país, e era uma época em que já começavam a existir as *webcams*. A seu ver, esse contato permanente o impediu de criar laços com pessoas do novo país.

⁵⁷ “Fue un shock, yo me acuerdo que mi primer invierno en Nueva York fue muy muy duro, muy duro, y no por el frío, y no por la nieve que también. Fue muy muy duro, es sentirse que estás solo, solo, solo solo. Que no hay un alguien a quien llamar por teléfono... en esa época además mis padres vivían, me tenía contención familiar de amigos, de colegas, todo. De estar solo, de que si te agarra un... un... un patatús a las tres de la mañana, te caes por un tubo que no tiene manijas, y realmente hubo un momento que hasta tuve miedo de pirarme, pero miedo en serio, eh. Una noche, me acuerdo tal cual. Una noche que dije “por favor, por favor, paremos porque me vuelvo loco”. Y fue la única vez que me pasó en mi vida, 24 años tenía.”

Capítulo III

O segredo dos seus olhos – processo de criação / escritura audiovisual

BENJAMIN

A senhora não sabe o que é o amor desse rapaz. É comovente. É como se a morte da mulher o tivesse deixado ali, imóvel para sempre, eterno, entende? (...) em estado de amor puro. A senhora faz ideia do que deve ser um amor assim, sem o desgaste do cotidiano, do obrigatório⁵⁸?

(*O segredo dos seus olhos*, cena 52, tratamento final de roteiro LPDSO 5.1)

IRENE

Sempre achei um delírio, isso das fotos.

BENJAMÍN

(...) é por causa dos olhares. (...) você via esse rapaz olhando para essa mulher, adorando-a... Os olhos... Falam. Falam em vão (...). Melhor que se callen. Às vezes, melhor nem olhar⁵⁹.

(*O segredo dos seus olhos*, cena 32, corte final)

O segredo dos seus olhos estreou na Argentina em 2009. O filme é uma adaptação do romance *La pregunta de sus ojos*, do escritor argentino Eduardo

⁵⁸ No original: “*Usted no sabe lo que es el amor de ese tipo. Conmueve. Es como si la muerte de la mujer lo hubiese dejado ahí, detenido para siempre, eterno, ¿me entiende? Tenés que ver lo que son los ojos de él, Pablo. Están (...) en estado de amor puro. ¿Usted se imagina lo que debe ser un amor así, sin el desgaste de lo cotidiano, de lo obligatorio?*”. CAMPANELLA, Juan José et SACHERI, Eduardo. *El secreto de sus ojos*. Escena 52 - Guión LPDSO 5.1. Buenos Aires, 2008. Tradução nossa.

⁵⁹ No original: “*IRENE: A mí siempre me pareció un delirio, esto de la fotos. BENJAMÍN: (...) Yo creo que es por el tema de las miradas. (...) Porque vos veías a este pibe mirando a esta mujer, adorándola... Los ojos... Hablan. Hablan al pedo (...). Mejor que se callen. A veces, mejor ni mirar*”. Op. Cit. Escena 32. Tradução nossa.

Sacheri, que foi co-roteirista do filme, junto com Juan José Campanella. Além de participar da tradução semiótica da obra, da literatura ao cinema, Campanella também dirigiu e montou a obra audiovisual.

O filme foi realizado por meio de um acordo de co-produção entre Argentina e Espanha⁶⁰, sendo a empresa argentina a Haddock Filmes (em substituição à GEMSA, de Ricardo Freixá⁶¹, que havia assumido o projeto, mas depois dele se desligou ainda na fase de pré-produção) e a espanhola Tornasol, a mesma que também co-produziu *O filho da noiva*. O custo total do filme, segundo a diretora geral de produção, Muriel Cabeza (em entrevista à pesquisadora), foi de €1,850.000.00 (hum milhão e oitocentos e cinquenta mil euros), dos quais 70% foi fornecido pela produtora espanhola e 30%, pela argentina. O cronograma inicial previa oito semanas de trabalho mas, no final, foi possível desenvolvê-lo em sete, ainda segundo Muriel.

Tópicos sobre a pré-escrita do roteiro

Rebento/ substantivo abstrato
O ato, a criação, o seu momento
(...) Tudo o que nasce é Rebento
Tudo que brota, que vinga, que medra
Rebento claro como flor na terra,
Rebento farto como trigo ao vento (...)
Gilberto Gil

“Sempre há um germe emocional no que escrevemos”, comentou, em uma entrevista, Eduardo Sacheri (xxx), autor do romance *La pregunta de sus ojos*, lançado em 2005, na Argentina, o primeiro neste formato da sua biografia, antes constituída por coletâneas de contos. “Quando encontramos um argumento”, prossegue o autor, “o combustível último é essa emoção profunda que vem de algum lugar⁶²”. Sacheri apresenta, assim, a ideia da emoção como

⁶⁰ Mais detalhes sobre as regras de procedimento de colaboração e co-produção entre os dois países no sítio web do Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales - INCAA:

< http://ant.incaa.gov.ar/castellano/nuevo_nuestrocine_internacionales_detalle.php?id_int=189>

⁶¹ xxxxxx

⁶² No original: “*siempre hay un germen emocional en lo que escribimos. Cuando encontramos un argumento, el combustible último es esa emoción profunda que nos viene de algún lado.*” IN: < <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-38473-2016-04-06.html>> Tradução nossa.

germe, ou como combustível-adubo fundamental para germinar a escritura literária, artística. Arte, alimento humano, necessário, diz Iuri Lotman.

Como foi com a semiosfera, do mesmo Lotman, encontra-se na biologia, ciência-credora de conceitos a tantas outras áreas do conhecimento, o termo alimento germinado, também chamado de rebento: sementes, grãos ou leguminosas que iniciaram o processo de criação de uma nova planta, guardando em si uma concentração de nutrientes, em estado latente, à espera das condições ideais para se desenvolver. Rebento-emoção, processo criador nutrido, planta-obra artística.

A escrita do roteiro

Segundo Eduardo Sacheri (2016), tempo total de escrita do roteiro foi de um ano e meio, com intervalos. A primeira versão foi elaborada ao longo de quatro meses, disse o co-roteirista, “entre março e agosto de 2007. Depois, a deixamos descansar um tempo, e vieram as outras versões”.

No quadro abaixo, de elaboração própria, há um resumo sobre algumas características das 13 versões de roteiro, fornecidas pelo diretor, pelo co-roteirista Eduardo Sacheri e pelo assistente de direção Fernando Alcalde. A análise de alguns dos seus dados já dá margem a observação de importantes passos do processo criador do roteiro, à luz da crítica de processo de criação.

Tratam.	Nome arquivo	No. págs	Observação
1	LPDSO 1[1].pdf	112	capa não preenchida: "BBC Screenplay Format" / Chaparro 70 / Liliana, 23 / crime: 30 de Mayo de 1974 / Irene, 55 - "Los años le dieron fuerza y cierta dureza, le quitaron brillo a sus ojos, pero no belleza".
2	LPDSO 1.5.pdf	118	Chaparro 65 anos
3	LPDSO 2.0.fdr	110	cenar passam a estar numeradas / irene: "A pesar de sus años, Irene sigue manteniendo una elegante belleza, casi patricia."
4	LPDSO 2[1] Juan segunda pasada completa comentarios Edu.pdf	113	tradução: "segunda revisão completa comentários Edu"
5	LPDSO 3.0.fdr	98	
6	LPDSO 3.2.fdr	96	nota na 1a. página, antes da cena 1: " para facilitar a compreensão do roteiro, todas as cenas escritas em itálico transcorrem no passado, anos 1974/1975, e as escritas com letra normal, no ano 2000". / Irene: 47 anos
7	LPDSO 4.0 sin asterisco.fdr	99	
8	LPDSO 4.0.fdr	99	
9	LPDSO 4.1 s_*.fdr	102	nota permanece, na mesma posição / o s_* - podem ser 'sem asterisco'/ crime: 14 de Junio de 1973
10	LPDSO 4.1..fdr	104	nota permanece, na mesma posição
11	LPDSO 4.1.fdr	102	nota permanece, na mesma posição
12	LPDSO 5.pdf	107	informações da capa: título; autores; nota: "baseado no romance homônimo de Eduardo Sacheri"; escrito versão 4.1 / Benjamin ESPÓSITO / crime: 27 de junio de 1974
13	LPDSO 5.1 copy.fdr	105	

A nomeação dos arquivos digitais compartilhados com a pesquisadora, em número de treze (e não há certeza se houve outras versões), revela, a princípio, um exercício de sistematização, já que todos começam com as iniciais, em caixa alta, do título do romance *La pregunta de sus ojos*, que deu origem ao filme. Como segundo elemento de identificação, os autores lançaram mão de números inteiros e fracionados, provavelmente, de forma a diferenciar grandes ou pequenas mudanças nos tratamentos. O roteirista brasileiro David França Mendes (2014) explica uma importante questão sobre a classificação de tratamentos de roteiro:

Reescrever é uma coisa, reestruturar é outra. Eu só chamo de um novo tratamento quando há mudança estrutural. Nesse caso, nunca fiz mais de três. Revisões, que são realmente reescrita de cenas, diálogo, afinação, isso pode ser mais, mas não muito mais. Eu acho que se quem bate no peito pra dizer que fez (...) 14 tratamentos de um roteiro, não devia se orgulhar tanto assim: (...) provavelmente (...) não sabia para onde estava indo.

Considerando que os dois autores em questão sabiam qual era a sua meta: a adaptação de uma obra literária para o cinema, talvez o considerável número de versões, neste caso, se deva ao fato de que eram escritores vindos de realidades profissionais diferentes - sendo que, por um lado, Campanella não tem obras literárias publicadas, apesar de se declarar um leitor voraz, sobretudo de romances policiais, e que Sacheri não havia, antes, escrito roteiro ou feito adaptação ao cinema -, que trabalhavam juntos pela primeira vez e, que o processo de colaboração envolveu, como se verá adiante, muita negociação de teor dramático-ficcional. A nomeação de ‘tratamento’ pela pesquisadora também pode estar equivocada, uma vez que Campanella a eles se referia como *bocetos* que, em português, significa ‘esboço’, isto é, rascunhos.

Para finalizar este tópico, percebe-se que, após os elementos numerais das identificações dos arquivos há, em alguns deles, observações como “segunda revisão completa [de] Juan [com] comentários [de] Edu” e “4.0 sem asterisco” (por extenso), sendo que há, também, a versão “4.1 s_*” (mista, com a abreviatura da palavra ‘sem’ e o símbolo do asterisco). Grande esforço de detalhamento, talvez movido, mais uma vez, pela intensa negociação entre os autores, somado à complexidade da história, com constante alternância temporal, por exemplo, entre outros elementos. Por último, percebe-se que os arquivos foram salvos em diferentes extensões, algumas diretamente na do programa de formatação utilizado, *Final Draft* (extensões .fdr e .fdx, sendo a última da versão mais atualizada do programa), e outras, no programa *acrobat reader* (extensão .pdf).

Sobre o número de páginas dos tratamentos de roteiro, por exemplo, percebe-se que houve uma variação geral entre 96 (3.2) e 118 páginas (2.0), sendo que as mais significativas parecem ter ocorrido até a 6a. versão, o que pode ser justificado pelos movimentos tanto de inserção e remoção de cenas, quanto de maior ou menor detalhamento delas dos autores. Tal processo, nas primeiras etapas de criação, geralmente podem incluir inclusões e cortes mais radicais, uma vez que a sensação de “tatear no escuro” tende a ser mais intensa. São idas e vindas na carpintaria dramática, escrita e re-escrita. Neste exercício, houve constante negociação entre Campanella e Sacheri, baseada em argumentações e suas réplicas e tréplicas; concessões por parte de um e de outro; surgimento e abandono de ideias e soluções dramáticas; avaliação,

confirmação ou descarte de tendências - passos por vezes errantes, por vezes firmes dos artistas no trajeto rumo às tomadas decisões.

Em entrevista para esta investigação, Eduardo Sacheri (2016) comentou sobre o que chamou de “linhas de negociação”. A primeira delas foi, converter o filme em uma obra do gênero policial, uma vez que o romance não o é, “no sentido de que o núcleo do que acontece não é a intriga sobre o responsável por um crime, nem a detenção do criminoso, ainda que os dois fatos estejam no livro”. Outro importante tema de debate foi “trazer, ao primeiro plano, a história de amor, porque no livro, ela existe, sobretudo no passado”, mas, quando o protagonista “se dá conta de que está apaixonado por aquela mulher, ela está comprometida e ele está casado, então trata de afastá-la da sua vida”. Enquanto que no filme, completa, ela participa mais ativamente. A mudança foi fruto de “uma grande complicação (...) porque uma coisa é ter um amor distante e silencioso, e outra coisa é que essa história de amor” esteja tão em evidência, o que era, segundo conta, um desejo de Campanella desde o princípio.

A última grande linha de negociação, segundo Sacheri, foi sobre o personagem de Sandoval, o colega de trabalho e amigo fiel do protagonista. “Quando Irene vem para o primeiro plano, na cabeça de Juan, desaparece o personagem de Sandoval. E eu tenho a Benjamín e Sandoval como protagonistas no livro. (...) Juan me propõe: ‘eliminemos a Sandoval’ e eu me ressentia de perder este personagem”. Sobre esta questão, conta Campanella (2012), também em entrevista para esta investigação, que o seu co-roteirista conseguiu convencê-lo a manter o personagem no filme quando criou, para ele, uma razão emocional para existir: “nas primeiras reuniões com Sacheri, eu havia proposto eliminar personagem e dar a Irene tudo o que ele fazia (...) mas Sacheri gostava muito de Sandoval”. Em defesa do que acreditava ser melhor para a trama, o diretor dizia ao co-roteirista que não havia motivo para a sua permanência na história, “além de levar um pouco de humor, de ser um personagem sanchopanchesco, de alguma maneira”. Como, em paralelo às conversas sobre este assunto, já também começavam a discutir sobre “o tema da justiça e do sacrifício, do fazer justiça e da redenção”, prossegue Campanella, e foi quando

Eduardo teve a ideia (...) de que o confundissem com Espósito e (...) que isso fosse um peso a mais na sua luta por justiça. (...) eu gostei da ideia e, então, surgiu na

conversa, e não me lembro de quem foi a ideia, e não importa... (...) que não fosse um erro, mas que tivesse sido um sacrifício (de Sandoval), que pelo menos Espósito pensasse que havia sido um sacrifício, então aí, sim, o personagem teve uma razão de ser: entroncado à linha emocional do filme.

No vai-e-vem do tempo

Voltando ao quadro, nota-se que a partir da versão 6^a versão a que se teve acesso, foi adicionada uma nota, logo antes da primeira cena, com os seguintes dizeres: “para facilitar a compreensão do roteiro, todas as cenas escritas em itálico transcorrem no passado, anos 1974/1975, e as escritas com letra normal, no ano 2000”. Pode-se daí inferir que a já mencionada alternância temporal do roteiro tenha sido uma questão que, provavelmente, tenha dado margem a dúvidas e incertezas por parte do resto da equipe, os outros leitores, que a ele tinham acesso, levando-se em conta o fato de que, sob a perspectiva processual, o roteiro é “um documento mediador, entre um processo individual do[s] roteirista[s] e a coletividade da equipe de filmagem, atores etc” (SALLES, 2010, p. 173). Como explica Feldman, a multifuncionalidade do roteiro servirá

ao diretor, para articular a encenação quando se trata de uma realização argumental (...); aos atores, para analisar a personalidade dos personagens em questão e os seus diálogos; ao chefe de produção, para elaborar um plano de trabalho coerente; ao diretor de fotografia, para imaginar os climas cromáticos e estabelecer os meios técnicos necessários para realizá-los; ao cenógrafo, para selecionar os ambientes ou construir a decoração solicitados; ao figurinista, para confeccionar ou adaptar a roupa indispensável; ao diretor de som, para definir o tipo de trilha sonora e os equipamentos necessários; ao editor, para guiar a organização das tomadas à medida que estas são realizadas e processadas; ao produtor executivo, para organizar o fluxo de gastos etc⁶³. (FELDMAN, apud RODRIGUES, 2006).

⁶³ No original: *servirá, al director, para articular su puesta en escena cuando se trata de una realización argumental (...); a los intérpretes, para analizar el carácter de los personajes que les corresponden y conocer los diálogos; al jefe de producción, para elaborar un plan de trabajo coherente; al director de fotografía, para imaginar los climas cromáticos y establecer los medios técnicos que serán necesarios para lograrlos; al escenógrafo, para seleccionar los ambientes o construir los decorados requeridos; al vestuarista, para confeccionar o adaptar la ropa indispensable; al sonidista, para definir el carácter de la banda sonora y su equipamiento; al compaginador o editor, para guiar el ordenamiento de las tomas a medida que éstas son realizadas y procesadas; al administrador, para organizar el flujo de los gastos, etcétera*”. Tradução nossa.

A nota foi escrita em letras maiúsculas, recurso enfático e de chamamento de atenção para si, como demonstrado na figura abaixo:

NOTA: PARA FACILITAR LA COMPRESION DEL GUION, TODAS LAS ESCENAS ESCRITAS EN BASTARDILLA, TRANSCURREN EN EL PASADO, AÑOS '74/'75, Y LAS ESCRITAS EN LETRA NORMAL, EN EL AÑO 2000.

1 *EXT. ESTACION RETIRO - DIA* 1

ABRE DE NEGRO, sobre una mujer, de espaldas a cámara, abriéndose paso entre la gente en el andén. Los movimientos son confusos y rápidos. La música, romántica y melancólica, contrasta con lo caótico de la imagen.

A construção da narrativa ficcional, seja de viés dramático ou não, é um trabalho de ourivesaria, que envolve detalhes e procedimentos de todo um universo diegético que deve fazer sentido, na sua lógica interna. Trata-se de "um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens", com a especificidade de não se poder " dizer tudo sobre esse mundo" (ECO; 2009, p. 9), com uma intensa busca de equilíbrio no jogo do ‘esconde e revela’, que visa a estimular e desafiar a fruição. Campanella e Sacheri tiveram a ajuda, neste processo, da continuísta Valeria Pivato, que fez uma detalhada análise da 12ª versão do roteiro, gerando importantes relatórios (documentos de processo) como decupagens de figurino e de arte, cronologia do tempo da história, lista de perguntas aos roteiristas e ao diretor, que foram compartilhados com a pesquisadora. Entre os questionamentos referentes à lógica interna do universo dramático, um aspecto apontado pela profissional mais vez referia-se às idades dos personagens, nas diferentes fases da história. Estas intervenções geraram alterações nos roteiros, como se pode notar na coluna ‘observação’.

Sobre este assunto, Pivato enviou as seguintes perguntas a Campanella: “Se quando Irene passa a ser chefe de Espósito, tem 30 anos e é 1974 (Cena 15), - e isso não pode ser muito alterado pela questão histórica da data da [posse] na presidência de Isabel Perón – então, quando se conhecem, não pode ser 1972 e ela ter 24 anos”; “Tem 27 anos em 1972?”; “Se Irene tem 47 anos em 2000, e se conheceram em 1972,

então ela tinha 19?”. A resposta do diretor foi “Irene tem 26 anos em 74”, no mesmo texto, de forma destacada, como mostra a figura abaixo.

11. Todo el tiempo se repite que “hace 30 años” sucedio el Caso Morales. En realidad hace, 26 años. Todo bien? O dicen “hace CASI 30 años?” Ya esta corregido.
12. En el día 15 de cronología, al agregar a Esposito en la escena 90, cuando los matones pasan a hacer el reconocimiento por su casa, pasa algo extraño. O bien Esposito discute con Irene en la 73, y los interrumpe el Pinche para avisarle que lo llaman del Bar Mala Yunta, y el sale para ahí y llega de noche. O bien, en la 90 Morales espia todo el procedimiento de previa en la casa de Esposito de día, y los sigue de día para despues encontrarlo nuevamente a Gomez de noche y supuestamente “asesinarlo”. Esposito no puede estar en el atardecer en los 2 lugares a la vez.
Agregar nueva escena en donde se muestre exterior Depto. Esposito, en su salida para buscar a Alejandra, previo al asesinato de Sandoval.
13. Por qué Esposito le dice a Gomez que lo fueron buscar 3 semanas después del homicidio a la pension y al trabajo, segun Esc. 61 B. No es demasiado tiempo? Esposito lo va a buscar a Gomez 3 días después del homicidio.

Sutilezas nominais

No tratamento/rascunho 12, há uma marca, no quadro referente ao sobrenome do protagonista que, nesta versão, passou de Benjamín Chaparro, que é o original do personagem no romance, para Espósito [grifo nosso]. Segundo Campanella, na versão comentada do DVD comercial do filme, a alteração foi decorrente do fato de *chaparro*, no México, significar uma pessoa de baixa estatura, o que poderia causar piadas com o nome. No livro, inclusive, quem brinca com o próprio nome e sobrenome, não sem uma carga depreciativa, é o próprio personagem, expressando o seu sentimento de inadequação no mundo: “um benjamín [filho caçula]⁶⁴ de 60 anos e que se chama chaparro, sendo um cara alto”. Espósitos, por sua vez, conta Sacheri (2016), em espanhol, “são as crianças abandonadas nas portas das igrejas: é um menino *expósito*⁶⁵ [grafado com ‘x’], exposto”. Na cena 70 (LPDSO 5.1), quando o personagem vai, junto com o de Irene, cobrar de Romano, um seu desafeto do passado, o fato de haver soltado o assassino Gómez, este novo sobrenome é usado de forma a humilhá-lo diante da sua amada:

⁶⁴ Referente ao filho caçula de uma família, por inspiração bíblica, pois assim se chamava o 11º filho de Jacob, o seu preferido. “Entre os hebreus (Biniamin), filho da mão direita”. Fonte: Dicionário Houaiss da língua portuguesa.

⁶⁵ “Adj. *Dicho de un recién nacido: Abandonado o expuesto, o confiado a un establecimiento benéfico*”. Tradução: “Adjetivo. Referente a um recém-nascido abandonado ou exposto, ou xxx a um estabelecimento beneficente”. Fonte: Dicionário da Real Academia Espanhola.

esta cena tem uma mudança energética muito forte, porque [eles] entram reclamando e se queixando, raivosos, e Romano assume uma postura de doçura e de derrota muito evidente. E parte desta derrota é apontar a diferença social que há entre eles [Benjamin e Irene] – coisa que no livro não existe, não está destacada. No filme se procura enfatizar essa diferença social.

Abaixo, a fala do personagem Romano a que Sacheri se refere:

<p style="text-align: center;">ROMANO</p> <p><i>¡Doctora! Por favor, no se meta. ¿qué quiere hacer? ¿Un hábeas corpus al revés? ¿Un recurso de amparo? Francamente, no se ofenda, pero no puede hacer nada. Lo único es quedarse sentadita en su oficina, mirar y aprender. Porque la Argentina que se viene no la enseñan en Cornell.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(a Espósito)</i></p> <p><i>¿Por qué la metés en esto? ¿Vos te creés que andar con ella te da inmunidad? Dejala tranquila, no seas jodido, no tienen nada que ver. Ella es doctora, vos sos perito mercantil. Ella es joven, vos sos viejo. Vos sos pobre, y ella es rica. Ella es Menéndez Hastings, y vos sos Espósito. Y eso no es nada.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(sutilmente amenazante)</i></p> <p><i>Ella es intocable, vos no. Dejala que vuelva a su mundo, y si tenés algún problema, lo arreglamos entre nosotros.</i></p>	<p style="text-align: center;">Romano</p> <p>Doutora! Por favor, não se meta. O que quer fazer? (...) Francamente, não se ofenda, mas não pode fazer nada. Só ficar sentadinha no seu escritório, observar e aprender. Porque não ensinam em Cornell sobre a Argentina que está por vir.</p> <p style="text-align: center;">(a Espósito)</p> <p>Por que você a envolve nisto? Você acha que andar com ela lhe dá imunidade? Deixe-a em paz, não complique as coisas, vocês não têm nada a ver. Ela é doutora, você é nível médio. Ela é jovem, você é velho. Você é pobre, ela é rica. Ela é Menéndez Hastings e você é Espósito.</p> <p style="text-align: center;">E não é só isso.</p> <p style="text-align: center;">(sutilmente ameaçador)</p> <p>Ela é intocável, você, não. Deixe ela voltar pro mundo dela. E se você tiver algum problema, acertamos entre nós⁶⁶.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

O escritor explica sobre o sobrenome duplo da personagem de Irene (na Argentina, geralmente, só há um sobrenome, o paterno) e um deles, de origem anglo-saxônica:

Ela se chama “Menéndez Hastings”, que aqui na Argentina pode aludir a estas famílias que surgiram no final do século XIX, de proprietários de terras, latifundiários, que são uma mistura de ingleses com *criollos*⁶⁷ argentinos. Essa combinação de um sobrenome irlandês ou inglês tem a ver com isso, com ser ‘de boa família’. E Espósito indicaria a origem [não aristocrática do personagem].

Campanella (2009) conta que encontrar o melhor sobrenome para o protagonista levou tempo: “só decidimos três dias antes de começar a filmagem”. Foi cogitado Roccatagliata, mas o descartaram porque “nos fazia lembrar um personagem

⁶⁶ Tradução nossa.

⁶⁷ Neste contexto, argentinos descendentes de imigrantes europeus.

de Niní Marshall [lendária humorista argentina]”. Para o diretor, Espósito foi “o sobrenome perfeito. Real, musical, nada cômico, além do sentido de menino abandonado na porta de um hospício [ou entidades beneficentes em geral]”.

Da fala de Romano, alguns trechos podem ser destacados para análise por revelarem aspectos da criação, em função dos conteúdos de distintas ordens: a) à estrutura de gênero dramático: o “você é pobre, ela é rica” - a ênfase na diferença de classe social, em uma história de amor, é típica do melodrama – o chamado “amor interclassista”; b) ao texto dramático e seu registro no formato do documento: a presença da rubrica “(sutilmente ameaçador)” é uma marca do texto dramático teatral anterior ao chamado ‘moderno’, desaconselhada tanto na criação contemporânea dos dramaturgos para os palcos, quanto pelos manuais de roteiro de vários autores hollywoodianos, sob a justificativa de que este procedimento é invasivo ao terreno criativo de atrizes e atores; c) à abordagem político-ideológica da obra: na frase “não ensinam em Cornell sobre a Argentina que está por vir” – Romano se refere ao fato de que a personagem, ao assumir o posto de trabalho no Tribunal e conhecer Espósito, no ano de 1972, vinha de uma formação na Universidade de Cornell, nos Estados Unidos. Nesta fala, o personagem do pára-militar claramente ironiza o saber teórico da “doutora”, adquire no exterior, que, a seu ver, estaria totalmente descolado da realidade prática do país, em um contexto histórico pré-ditadura militar, da ‘Argentina que estava por vir’.

Os gêneros do filme

Questionado sobre a presença do gênero melodramático na sua obra, Campanella (2012) respondeu: “eu não entendo a que se referem como melodrama. Para mim, é um insulto. As pessoas falam do melodrama como um gênero e para mim algo que é melodramático é a telenovela. Então, quando o associam a meus filmes, não sei se me ofender ou não”. E prosseguiu:

Eu, quando digo ‘que melodramático!’ é que tem algo de exagerado. *As horas* [Stephen Daldry, 2001], por exemplo, um filme do qual não gostei de jeito nenhum, me parece tremendamente melodramático, no mal sentido, com esse menino correndo atrás “mamãe, mamãe!”... São essas coisas, esses golpes baixos que não me agradam.

Especialmente com crianças. (...) o que é melodramático não me emociona porque eu percebo o que está por trás.

Para a pesquisadora foi uma surpresa escutá-lo do diretor, em 2012, quando o depoimento foi colhido, fato que, analisado em 2016, pode ser visto como imaturidade acadêmica e/ou inabilidade em separar o Campanella que pensava o mundo, como artista, de alguém que julgava conhecedor de aspectos teóricos que não lhe competiam, nem interessavam. Talvez, até aquele momento, o entendimento de ‘saber’ e ‘conhecimento’ da pesquisadora, estivessem ainda intrínseca e necessariamente ligados a uma produção teórico-acadêmica. O que, por sorte, se diluiu ao longo do processo do doutoramento.

Ainda sobre a conversa sobre melodrama com o diretor, é interessante apontar, em termos de construção do seu pensamento próprio, em diálogos consigo mesmo e com a interlocutora, quase simultaneamente, a transformação das suas reações diante do assunto que, pelo caráter polissêmico, portava, por um lado, uma carga pejorativa, ligada ao senso comum, à qual não queria associada à sua obra. Por outro, uma dada elaboração acadêmica que desconhecia e/ou não dominava. A primeira reação parece ter sido, como acima descrito, de autodefesa: ‘é um insulto’, ‘não sei se me ofender ou não’. Em seguida, começou a avaliar, enquanto falava, o que, para ele, significava o termo: ‘algo exagerado’ e com intuito de emocionar o espectador de forma superficial, a partir de ‘golpes baixos’, isto é, com *design* dramático pouco elaborado.

Cavando um pouco mais profundamente na sua memória-repertório de mundo, afirmou: “quer dizer, entendo que [o filme] *Casablanca* [Michael Curtiz, 1942] possa ser melodramático, mas não ‘cai no melodrama’. Mas, claro... se o consideramos pelo gênero, *Casablanca* é O [modelo canônico] de melodrama”. E, após, ouvir e perceber a própria elaboração confusa do pensamento, disse: “olha, eu não o faço conscientemente (...) eu chamo melodrama quando [o enredo da obra ficcional] exagera e não funciona para mim. Eu sei que há toda uma teoria na qual o melodrama não é uma ‘palavra ruim’, mas talvez eu use a acepção mais coloquial, tipo ‘ai, que melodramático, não enche o saco!’”. E, delicadamente, manteve silêncio, em um claro sinal à interlocutora de que aguardava a próxima pergunta – sem relação com a anterior - da entrevista.

Outros gêneros cinematográficos - e suas derivações associados - ao filme, de uma forma geral, são o *thriller* policial /judiciário/psicológico, o drama psicológico/romântico, a comédia e/ou a comédia romântica. Campanella afirma (2009, 2012) sempre haver gostado do gênero policial, mas na literatura, especifica,. A seu ver, com poucas exceções, não se conseguiu transpor para as telas a emoção e a humanidade que as obras do *Hardboiled*⁶⁸, por exemplo, como as de Dashiell Hammett ou Raymond Chandler, colocavam em seus romances. Pelo fato de as obras conterem mais ações e diálogos ‘duros’, quando transcodificados ao cinema, avalia o autor, perdiam esta ‘humanidade’. Em relação ao chamado cinema *noir*, diz não apreciar, nem se interessar muito pelo gênero: “não gosto das adaptações de *O falcão Maltez* (Hammett) ou *O sono eterno* (Chandler), ainda que tenham algumas citações emblemáticas (*lines*), lembradas e repetidas com frequência, as revejo pouco.

O romance *La pregunta de sus ojos* cumpre todos os requisitos do gênero policial, a seu ver, com a ressalva de que os personagens são muito ‘humanos’: “não me pareciam (...) personagens literários, como é Philip Marlowe⁶⁹, por exemplo, ou os grandes detetives do cinema *noir*”. São construídos como pessoas comuns, analisa, que “falam como nós, não são ‘duros’, céticos em suas emoções, (...) (nem) estóicos”. E esta ‘humanidade’ foi, inclusive, uma das suas preocupações em ser levada ao filme que, para ele, tem este aspecto ainda mais ressaltado do que romance. “Para mim, (a obra de Sacheri) é como um policial *Hardboiled* com personagens de comédia *a la italiana*. E eu adorei isso, me pareceu uma ótima síntese de dois gêneros dos quais eu gosto muito”.

Da ‘pergunta’ ao ‘segredo’

O título do filme também foi motivo de negociação e, inclusive, discussão e votação, não somente entre os autores, mas entre a equipe, como revelou o ator Ricardo Darín (2010), em entrevista ao programa brasileiro Metrôpolis, da TV Cultura: “eu fui um dos que votou por ‘segredo’, eu gostava mais”. Já Sacheri, ao ser perguntado sobre o seu voto pela pesquisadora, respondeu, rindo: “a mim, não

⁶⁸ Ler sobre: <http://global.britannica.com/art/hard-boiled-fiction>

⁶⁹ Personagem que estreou no romance policial ‘O sono eterno’, de Raymond Chandler.

pediram para votar, eu teria votado em ‘pergunta’”, e justifica o porquê do surgimento da questão, que envolveu opiniões dos produtores do filme:

Isso tem a ver com o que te dizia de reforçar o conceito policial, no sentido de que (...) ‘pergunta’ tem a ver com a história romântica, isso de: ‘o que essa mulher está me perguntando com os seus olhos e não com os seus lábios?’. Aos produtores, pareceu que ‘segredo’ reforçava essa questão do crime, da intriga, do policial, por isso a mudança. Todas as versões do roteiro se chamam ‘a pergunta’ me parece. Acho que mudou no momento da filmagem (...). Eu me acostumei, mas (...) eu gosto mais de ‘a pergunta’ [risos].

É possível destacar alguns pontos do depoimento acima: o primeiro deles, é que revela, na prática, o caráter de criação coletiva de um filme. A decisão do título do filme passou por diferentes membros e instâncias dentro da equipe e argumentos distintos foram ouvidos e avaliados - todos certamente coerentes, só que de acordo com parâmetros diversos: por um lado, mercadológicos, por outro, poéticos. E mesmo dentro do mesmo critério poético, cada opção reforçava, separadamente, teores dos gêneros romântico e policial. O impasse, pelo relato de Darín, foi decidido “democraticamente”, embora com a abstenção involuntária de Sacheri que, pelo seu bom humor ao falar do tema, não foi tomado como algo pessoal.

De acordo com a documentação de processo reunida no dossiê desta pesquisa, procede o fato de o título ter sido mantido até a filmagem, sendo mudado ao longo desta etapa de produção. A capa da versão/tratamento/rascunho LPDSO 5.0 do roteiro traz o título do livro. A claquete da filmagem (que seguiu o modelo enviado pela continuísta Valeria Pivato), apresentada em vídeo da seção “Atrás das cenas”, nos extras do DVD comercial do filme, também - como se vê na figura abaixo.

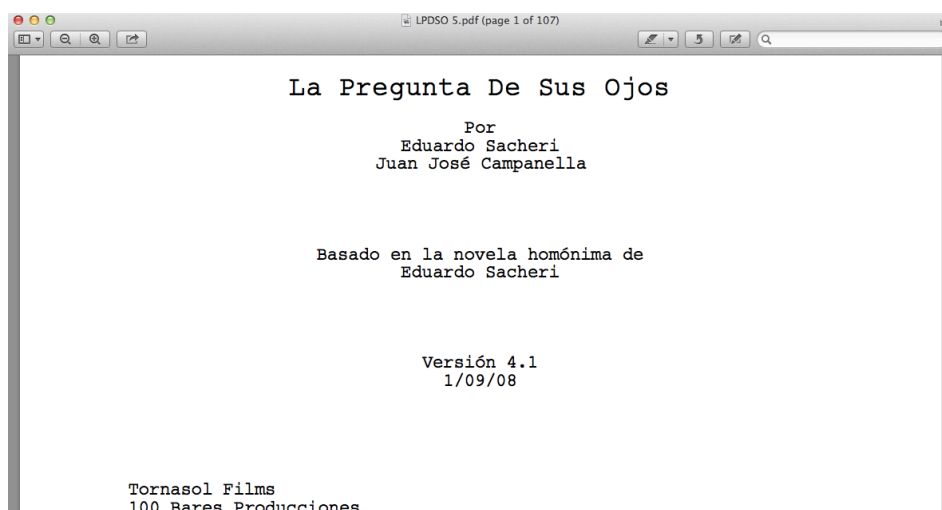


" LA PREGUNTA DE SUS OJOS "

FECHA: / / 2008

ESCENA	PLANO	TOMA	
Director: Juan José Campanella Director de Fotografía: Felix Monti			
SONIDO #	DAY	NIGHT	CAMARA A
	INTERIOR	EXTERIOR	CAMARA B
			NOTAS

Ainda sobre a capa da penúltima versão de roteiro enviada à pesquisadora, além do título semelhante ao do romance, vê-se o nome dos roteiristas, vindo o de Sacheri em primeiro lugar, acima de Campanella (mas esta escolha pode ter seguido o critério de ordem alfabética, Eduardo e Juan). Chama a atenção, também, o registro de que o roteiro foi “baseado” na obra e não uma adaptação direta. Os nomes das produtoras espanhola *Tornasol* e argentina *100 Bares* já também figuram no documento. A marcação numérico-cronológica do tratamento na capa, no entanto, não condiz com o que está registrado na nomeação do arquivo, o que pode sinalizar um esquecimento, por parte dos autores, de realizar a alteração necessária. O mesmo se pode dizer da data da sua confecção, conforme abaixo assinalado:



Adaptações literárias para o cinema são correntes desde que cinema e ficção se encontraram, no princípio do século XX. Segundo Ismail Xavier, são vários os possíveis diálogos do filme com a obra literária, “ambos são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido (...)”, podendo haver no processo, por exemplo, alteração da hierarquia dos valores e a redefinição da experiência das personagens. E nesta operação semiótica, são necessárias complexas operações sígnico-tradutórias, tanto do modo prosaico para o dramático, quanto do literário para o audiovisual.

No caso de *O segredo dos seus olhos*, o autor do romance originário foi, também, co-autor do roteiro. Foi também a experiência de Senel Paz, escritor e roteirista cubano, que adaptou o seu conto *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* para o cinema, resultando no longa-metragem cubano *Morango e chocolate* (1992), dirigido por Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. Sobre o processo de adaptação, ele comenta:

O cinema é uma linguagem de imagem e som, é tridimensional. Trata-se de encontrar uma estrutura que expresse claramente o escrito e assim mantenha o espírito e a fidelidade do original, para que funcione como filme. Para isto, o escritor/roteirista deve se sentir totalmente livre e entender que nem tudo pode ser traduzido à linguagem cinematográfica⁷⁰.

É preciso, pois, não perder de vista as especificidades de cada meio. O mesmo opina Marçal Aquino, para quem “todo livro é cinematográfico”, uma vez que “quando se está lendo, você vê os personagens e situações⁷¹”. O escritor e roteirista galês Andrew Davies, que adaptou obras literárias para o audiovisual como, a *House of cards*, de Michael Hobbs, em 1990⁷²; *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, em 1995; *Vanity fair*, de William Makepeace Thackeray, em 1998; e *Razão e sensibilidade*, também de Austen, em 2008, declarou que adapta obras para “alguém que nunca leu o livro, provavelmente nunca o lerá e se sente surpreso por estar assistindo Tolstoy⁷³”. Afirma, ainda, que os personagens do século XIX dos romances que adaptou são muito atuais e o seu trabalho é, então, “apresentá-los da forma mais atraente possível”. Este é um ponto importante citado também por José carvalho

⁷⁰ No original: “*El cine es un lenguaje de imagen y sonido, es tridimensional. Se trata de encontrar una estructura que exprese claramente lo escrito y así mantenga el espíritu y fidelidad del original para que funcione como película. Para esto el escritor debe sentirse libre totalmente y entender que no todo puede traducirse al lenguaje cinematográfico. Por ejemplo, al adaptar mi cuento para “Fresa y chocolate”, cosa con la cuál demoré más que escribir el cuento, hubo partes de este que no pude adaptar aunque me hubiese encantado*”. IN:

<http://enlosextramurosdelmundo.blogspot.com.br/2008/03/el-nuevo-hombre-lobo-del-bosque.html>

⁷¹ <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=216>

⁷² Versão anterior à estadunidense, lançada pelo canal Netflix, em 2013.

⁷³ No original: “*When I'm adapting I'm thinking of someone who has never read the book and who will probably never read the book and who might find themselves surprised to be watching Tolstoy*”. (...) “*characters are very fresh even today so it's my job to present them in the most appealing way*”. IN: <http://www.dmu.ac.uk/about-dmu/news/2016/march/war-and-peace-screenwriter-andrew-davies-talks-dmu-students-through-the-art-of-adaptation.aspx#sthash.6kWJFIEN.dpuf>

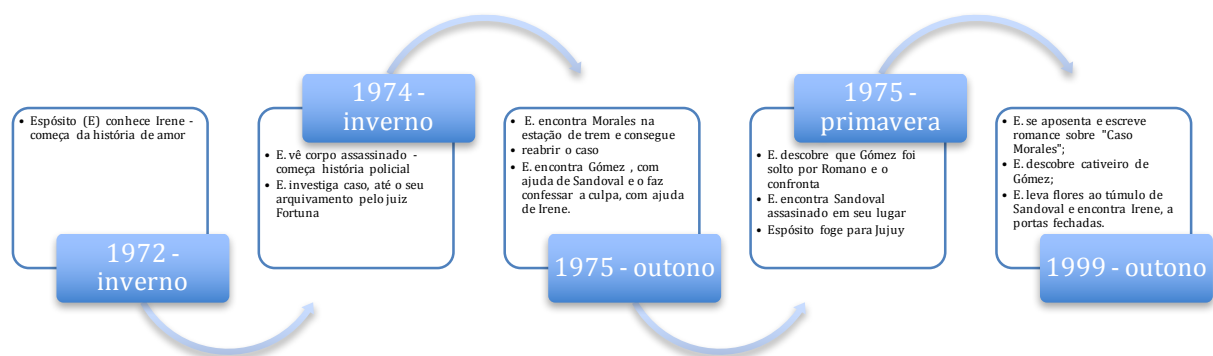
(2011-b): o trabalho de criação “em relação ao que a literatura não dá ao drama”. Por outro lado, muitas vezes, explica, é preciso “jogar muita coisa fora para facilitar a recepção do público” e quando se trata de

um filme de ponta, como Harry Potter, por exemplo, com a quantidade de investimento e de compromissos, dificilmente você vai não vai ter que fazer uma condensação (...) porque são muitos interesses para se atingir um alcance de público. É avassalador, são custos muito altos para você: ‘ah, eu vou ser purista’ – você perde o emprego!

Período histórico e ideologia

O enredo transcorre em quatro anos-chave, que abrangem dois momentos históricos, frequentemente alternados no filme, o que já quebra a ‘cronologia linear’, apontada como “característica” do cinema clássico hollywoodiano, como se só nele fosse utilizada como elemento temporal-estruturante.

Comenta o diretor de arte Marcelo Pont, em seu blog, que o fato de o filme estar ambientado em dois períodos de tempo muito específicos, com 25 anos de diferença entre eles, são “dados fundamentais para a dinâmica do filme que vai e vem no tempo”. São momentos, afirma Pont, muito marcantes para o público argentino: por um lado, “o começo da etapa da perseguição parapolicial oficial”, chamada “*Aliança Anticomunista Argentina* ou *Triplo A*”, que tinha à frente o então “ministro do Bem-Estar Social José “El brujo” López Rega (...)”. Por outro, o final da década menemista (1999). O quadro abaixo, de elaboração própria, resume esta cronologia:



Em relação ao romance de Sacheri, há uma alteração também no plano temporal, discutido pelo diretor com o jornalista Daniel Sendrós (2009):

P - Por que o romance abrange de 1968 a 1976, e um dos personagens nefastos é genro de um coronel [Romano], mas o filme se centra em 1975-74, com uma cena-chave no (então) *Ministerio de Bienestar Social*?

R – A ditadura foi tão terrível que todos esses anos nos focamos nela. Mas agora, muitos jovens acham que tudo começou em 1976, com uma inesperada invasão de extraterrestres. Achei mais interessante ver como como certos limites começam a ser invadidos, no que se entende como uma democracia recuperada. O que se conhece como “Ovo da serpente⁷⁴”, que mostramos nesta cena e na seguinte, é o que permite a nossos personagens “se dar conta da transição”, por chamá-lo assim. Como um bônus, os mais velhos reconhecerão também os planos do Altar de la Patria, e atos de prepotência que hoje parecem invenção de uma mente doentia, mas existiram. (...) Além do mais, comprimimos a história porque, se outra forma, teríamos que ambientá-la em quatro épocas em vez de em duas, o que também diluiria o efeito de “onda de pressão”.

⁷⁴ O filme *Ovo da serpente*, de Ingmar Bergman, „retrata a Alemanha nos primeiros anos após a Primeira Guerra Mundial. Obra identifica a década de 1920 como o período em que o nazismo começou a ganhar forma”. In: < <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/cine-historia/o-ovo-da-serpente> >. Acesso em: 02.abr.2016.



Acima, as duas cenas a que se refere Campanella. Na resposta ao jornalista, é possível identificar um posicionamento político do diretor/dos roteiristas, por meio do discurso dramatúrgico. A ditadura militar argentina teve início em 24 de março de 1976 (durando até 1983), mas antes deste marco inicial, como aponta o diretor, várias ações já estavam sendo executadas pela *Aliança Anticomunista Argentina* (AAA), grupo de extrema direita que atuou ao longo do governo da presidenta Isabel Perón (1974 a 1976), mas não somente, de forma a desestabilizá-lo, por meio de espionagem, perseguição e assassinato de partidários, militantes de esquerda, artistas, intelectuais etc.

E justamente tendo este período como pano de fundo, que ocorrem importantes ações de *O segredo dos seus olhos*: o crime (violação e assassinato de Liliana Colotto), em junho de 1974; a prisão do assassino, em julho de 1975; a sua posterior libertação ilegal, para servir ao AAA, que vem a ser descoberta pelo protagonista em 16 de outubro do mesmo ano. Dois dias depois, ainda segundo a linha de tempo desenhada e compartilhada pela continuísta Valeria Pivato, Benjamin e Irene vão tirar satisfações de Romano, que havia se transformado em um agente do grupo pára-militar. Em outro trecho da cena 70 já citada, este cita a rotina de recrutamento de presos para as atividades de “caça às bruxas” da Aliança:

IRENE

Isidoro Gómez. Violação seguida de morte, detido por ordem de julgamento. O Serviço Penitenciário nos informa que foi liberado por ordem do Poder Executivo. Investigamos e aqui estamos. Algo a dizer?

ROMANO

(amável)

Sim. Que vocês têm que sair mais. A justiça é uma ilha, fora do mundo. Isto é o mundo. Vocês se dedicam a caçar passarinhos e nós estamos em plena selva. Entendem? (...) Efetivamente, recrutamos a Gómez na prisão. Começou

conosco em Devoto, misturando-se entre os rapazes da guerrilha, espionando, colhendo informações, essas coisas. E trabalhou muito bem. Se fez admirar.

(Irene e Espósito o miram chocados)

Por que? Não estão de acordo?

IRENE

O senhor se dá conta do que está dizendo? Um assassino convicto e confessor, e ap...

ROMANO

Será, mas também um rapaz inteligente e de coragem. Capaz de entrar em uma casa, fazer o que tem que fazer e desaparecer sem deixar rastros. É o que andamos procurando. A sua vida pessoal... se a gente coloca na balança todos os subversivos soltos por aí, temos que tomar cuidado. Se formos somente com os ‘bons’⁷⁵...

O diálogo é construído com riqueza de detalhes históricos, pesquisados pelo diretor, por Sacheri, que é professor de história por formação, e pela equipe de pré-produção do filme. Da boca dos personagens, dados reais são proferidos e esta é uma decisão dos autores, pertencente ao seu discurso ideológico de cunho político-social. Em outras palavras, há um claro objetivo de denúncia.

Quando o personagem de Romano diz que a justiça é uma “ilha”, apartada do mundo, que “caça passarinhos” está, na sua fala irônica, questionando uma instituição pública basilar do país. E se a fala de personagens não é suficiente, as imagens reforçam tal questionamento, “mostrando-os”, e não só “narrando-os”, como as abaixo dispostas, nas quais processos jurídicos amontoados são representações pictóricas de uma justiça inoperante. Arte e cenografia contando a história, portanto, juntamente com recursos dialógicos:



Abaixo, imagens de outra cena, em realidade uma cena dentro de outra cena: transmitida por um canal de televisão no mundo diegético, que é visto pelos

⁷⁵ Tradução nossa.

personagens Morales, Espósito e Irene, cada um em sua “casa”, de forma que a edição de cenas faz parecer simultânea. Nela, Gomez, já solto, é visto como guarda-costas da presidenta Isabel Perón, em montagem feita sobre arquivo de cena histórica real. O fato torna-se verossímil historicamente, segundo Sacheri, uma vez que a presidenta “se rodeou da direita peronista. (...) e de fato, a maioria dos seus quadros, estes grupos de pára-militares y pára-policiais, se integraram à ditadura, aos grupos de aniquilamento (...) eles mesmos participaram como mão-de-obra”.



O tempo diegético do “passado” do filme foi condensado entre 1974 e 1975 a pedido de Campanella, segundo Sacheri, por ter sido a “época em que há um enfrentamento entre a direita do peronismo e a esquerda do peronismo”.

Jean-Claude Bernardet, no livro *O que é cinema?*, aborda a questão de realizadores que, para que seus filmes “tenham os requisitos necessários para passar pelos circuitos comerciais e alcançar as telas, e também para que o público encontre uma linguagem com a qual já está familiarizado”, adotam “formas dramáticas do cinema de mercado” (grifo nosso. Aqui retorna-se à discussão apontada anteriormente sobre um filme ser fruto de um meio de produção industrial, logo, um produto – artístico, cultural -, com valor de mercado, que precisa ser coberto e gerar lucro - mais-valia - para que os artistas que o realizaram possam sobreviver da sua arte e realizar novos filmes etc). Estes autores, como cita o exemplo de Costa Gravas, em *Estado de sítio* (1971), com o intuito de “veicular informações” progressistas, geralmente de cunho esquerdista (anti-sistema/*status quo*), utilizam “recursos da linguagem dominante (...) que ela não costuma veicular”. Gravas, de acordo com Bernardet, defendeu o uso desta ‘linguagem dominante’ , ou “a que se vê costumeiramente nos cinemas”, pois, caso contrário, “sua mensagem tornar-se-ia

inacessível ao público com o qual quer se comunicar”. A tática do diretor consistiria em, por meio do cinema de gênero (no caso, policial), “infiltrar uma temática e uma informação rejeitadas pelo sistema comercial dentro da linguagem comercial”.

Seria este o caso de Campanella, na sua cinematografia, não somente em *O segredo de seus olhos*, mas em outras das suas obras cinematográficas?

Frente à descrição que realiza do que já se apontou, neste trabalho, como sendo um autor-industrial, Bernardet levanta questões, afirmando não ter a intenção de esgotá-las ou necessariamente respondê-las, mas equacionar o problema e levantar suas tensões. Então, pergunta: um filme que se baseia na estratégia de comunicação descrita é, de fato, “uma obra política ou, apesar (...) (de) informações (políticas no conteúdo dramático da obra), continuamos na tradição do espetáculo cinematográfico?”. Em seguida, pondera que, em uma obra com as características descritas, o narrador continua oculto, a ilusão de realidade continua, a representação do mundo é maniqueísta e a história é resultado da ação de personagens centrais.

Esta reflexão parece amparar-se na ideia de que a arte, para corresponder a este estatuto, deve expressar-se por meio dos recursos estéticos que lhe sejam intrínsecos. No caso do cinema, seriam os de imagem (plano, enquadramento etc) e de som. E, em havendo um modelo canônico disseminado desta expressão, propagador do *status quo* e submetido ao sistema capitalístico (para usar uma expressão foucaultiana) hegemônico mundial, para caracterizar um gesto político por parte do artista, é preciso rompê-lo e “re-esculpi-lo” para, assim, propor novas leituras e representações da realidade.

Se, então, no caso cinematográfico, o cânone é considerado o ‘modelo hollywoodiano’, o que quer que isto signifique e a que época pertença, e para ser político, um realizador deve romper com este modelo, então, por esta lógica, não se pode ser político utilizando um padrão tipo N.R.I. (EIZYKMAN), M.R.I. (BURCH), Arquitrama/design clássico (MCKEE), paradigma reconstrutivo californiano (MENDES), cinema de mercado (BERNARDET), *mainstream*, comercial, industrial, que desenvolvam uma dramaturgia do entretenimento que, segundo Roberto Moreira contempla “narrativas audiovisuais com ambições industriais (...) [que] deve[m], simultaneamente, provocar um efeito no espectador, responder a demandas sociais e

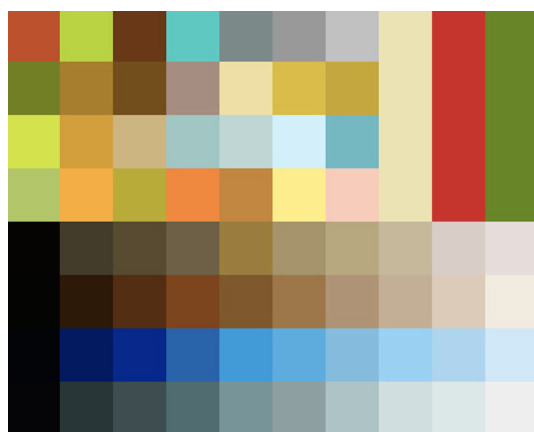
realizar uma receita financeira” (MOREIRA, 2013).

Por conseguinte, ainda seguindo a mesma lógica de raciocínio, o que fazem autores-industriais que utilizam esta estética de transparência (XAVIER) na sua narrativa filmica dramático-ficcional como, no caso brasileiro, José Padilha (em, por exemplo, *Tropa de Elite I e II*), Walter Salles (em, p. e., *Central do Brasil*), Fernando Meirelles (em *Cidade de Deus*), Heitor Dhalia (em *Serra pelada*), entre outros; e no argentino, Fabián Bielinsky (em *Nove rainhas*), Daniel Burman (em *Abraço Partido*), Pablo Trapero (em *Do outro lado da lei*), Marcos Carnevale (em *Elsa e Fred, um amor de paixão*), e, obviamente, Campanella, pode ser qualquer coisa, menos cinema político, uma vez que o seu gesto de politicidade está no conteúdo e não na forma.

Mais que complexa, tal linha argumentativa é, segundo a abordagem desta investigação, extremamente questionável.

Direções de fotografia, figurino e arte

O diretor de arte Marcelo Pont conta, em seu *blog*, onde documenta e discute o seu processo de criação, que a primeira referência estética dadas a ele por Campanella para o filme foram histórias em quadrinhos “muito escuras, com toques muito luminosos de cor contrastante”. Trabalhando com esta premissa, começaram a visitar potenciais locações, o que os ajudou a definir “o arco cromático”. Outra decisão importante foi decidir concentrar-se mais no universo dos anos 1970, “porque ali toda a trama era gerada. Eram os pontos de partida”.



Em uma das primeiras reuniões de pré-produção, o diretor apresentou esta “carta de cores”, compartilhada por Pont em seu espaço virtual, era, segundo ele, “a partitura” com base na qual trabalhariam “os climas e os âmbitos”.

As diretrizes acima citadas também foram decididas por Campanella em conjunto com o diretor de fotografia, Félix Monti, e a diretora de figurino, Cecilia Monti⁷⁶.

No relato sobre o seu processo de criação, Félix Monti (2016) ressaltou o fato de ele “tem muito a ver com a leitura da estrutura dramática do filme, no roteiro, e com a relação com o diretor, as sensações que ele tem sobre o filme”. Tudo isso, continuou, “vai formando uma nebulosa” que, ao longo do percurso criador, com discussões, testagens cromáticas e de luz, além de pesquisas de material de época e/ou relacionado ao universo da história que se quer contar, vai passando deste estado pouco nítido a um no qual o caminho que se quer tomar vai sendo elucidado.

Uma das maiores dificuldades desta etapa inicial é que se está trabalhando com referenciais alheias – no caso, do diretor -, e não pessoais. Isto requer um entendimento do outro, da sua ideia em diversos espectros, tendências e matizes, “da imagem que ele está tendo, e tudo isso baseado no texto do roteiro”. No caso de *O segredo...*, “finalmente quatro ou cinco semanas antes da filmagem, nós pudemos trabalhar com imagens em si, ou seja, ter a posição de câmera, dos pontos de iluminação, tudo do ponto de vista visual (...) ‘real’, para sair da nebulosa”. Este momento também envolveu visita de locações, para um dimensionamento *in loco* dos espaços que serviriam de cenário para o filme.

Até este momento de contato com uma visualidade mais concreta, segundo Monti, era tudo muito teórico, na base do “eu falo, ele fala...” [risos]. Para avançar no processo, neste então, sem a concretude do visual disponível, os dois artistas faziam uso do método de aproximações e comparações, mencionando o trabalho de outros diretores e fotógrafos, filmes, textos literários, em uma busca de referências, conceitos, ambiência, texturas e estilos que pudessem contribuir para se “começar a construir algo, uma rota”. Este método é imprescindível, diz, “senão não se consegue que a outra pessoa interprete [visualmente, do que o seu interlocutor está falando]”.

⁷⁶ Pai e filha, sendo que Cecilia é também esposa de Campanella e Félix – ou El Chango, como é conhecido-, claro, sogro.

Entre as referências “para trabalho de cor e câmera, nos baseamos muito no trabalho de um diretor estadunidense chamado Gordon Willis”.

As várias camadas que davam os gêneros e a dramaturgia ao filme exigiram bastante dos artistas envolvidos no projeto, em geral. “Estruturalmente, é um thriller, (...) que tem uma estrutura dramática interna, [incluindo] a situação política de que estão tratando, a pressão do Estado ditatorial...”. Tentando uma definição, diz que a obra é um thriller, em alguns momentos, é político, em outros, ou é diretamente um thriller político [risos]. Havia muitas divisões no mapa do filme, segue tentando definir a complexidade dramática da obra, “com vingança, assassinato, ditadura, relação de amor, tudo muito confuso, mas com a necessidade de ser claro”, pontua.

O tempo de criação variou de filme a filme, a cada uma das suas experiências. No caso de *O segredo dos seus olhos*, houve um período confortável para desenvolvimento do trabalho de seis meses, o que também ocorreu quando trabalhou para Miguel Arraes, no Brasil, no filme *O Auto da Compadecida* (2000), e o argentino *A história oficial* (1982), de Luis Puenzo.

O filme tem uma “dominante quente” e fomos muito cuidados com cenário, figurino, composição das cores, porque “a estrutura estética de um filme não é conseguida depois da filmagem, tudo tem que estar em frente à câmera”, disse Monti. A opção do diretor de filmar tudo com ‘câmera na mão’, permitiu, segundo ele, uma maior liberdade de movimento, o que permitiu, como desejava o diretor, que o trabalho dos atores não estivesse condicionado à posição das câmeras e tivesse uma cobertura de 360 graus.

Um ponto de divergência entre Monti e Campanella teve a ver com a escolha da tecnologia de câmera utilizado na filmagem. O diretor de fotografia preferia a analógica, mas Campanella quis a digital. A adaptação foi difícil, segundo “El Chango”, como Monti é conhecido no meio audiovisual argentino, para ele e sua equipe, mas as dificuldades foram superadas e o trabalho pôde ser feito a contento.

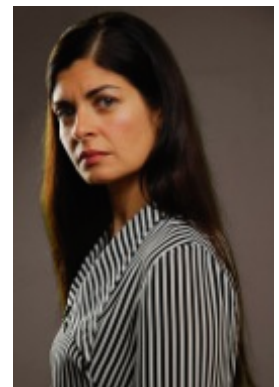
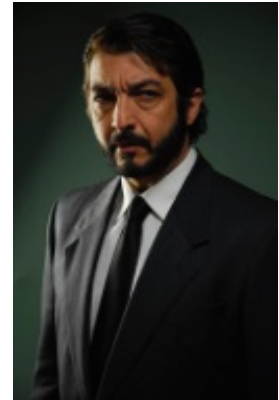
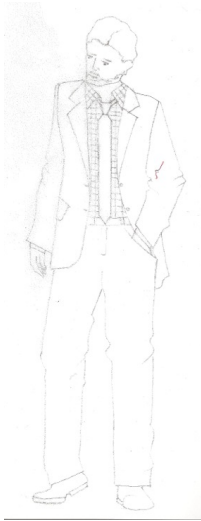
Sobre a relação pessoal como sogro e genro, Félix Monti afirmou não haver influenciado o trabalho, que foi conduzido sempre de forma muito profissional,

mesmo nas reuniões após “os almoços familiares de domingo” ou, em bom portunhol, “tomando uma Brahma” [risos].

A foto abaixo, por ele compartilhada, revela como foi montada a iluminação em um dos escritórios do Tribunal de Justiça, local de várias das cenas do longa-metragem.



O trabalho desenvolvido por Cecilia Monti, no processo de criação de figurino para o filme abrange aspectos que vão. O seu entendimento sobre o que os personagens vestem vai muito além dos trajes e acessórios propriamente ditos, uma vez que estes são reflexo de toda uma conjuntura que vão desde aspectos sócio-histórico-econômico-culturais da época em curso que é representada pelo mundo diegético da obra, até características da personalidade construída ficcionalmente. A artista compartilhou os seus esboços e desenhos, criados a partir de pesquisas envolvendo, por exemplo relatos de funcionários do Tribunal de Justiça sobre os anos 1970, revistas de moda da época, entre outras fontes. Também o fez com algumas “provas de câmera” realizadas após confecção do material projetado, com os personagens de Benjamin (Ricardo Darín), Irene (Soledad Villamil) e Sandoval (Guillermo Francella):



Comentando sobre questões estruturais do seu país, que dialogam transversalmente com o seu trabalho, Cecilia Monti aponta para fenômenos sócio-urbanos do país que trazem, no seu bojo, questões profundamente ligadas à mestiçagem cultural, a saber

Aqui na Argentina há uma diferença entre classes sociais [*clasismo*, em espanhol] muito arraigado e sobre o qual não se fala. Há muitas palavras pejorativas correntes, sobretudo na zona urbana, usadas pelas pessoas mais abastadas a respeito daquelas de classe média baixa que, geralmente, possuem menos escolaridade e traços físicos do interior do país, ou de países limítrofes [isto é, traços indígenas]. Aos bolivianos, os chamam de ‘bolitas’, aos peruanos, ‘peruca’, aos paraguaios, ‘paragua’ [que também significa ‘guarda-chuva’, em espanhol]. E os que são argentinos de pele mais morena são chamados de ‘cabecita negra’.

Por outro lado, explica, há um vai-e-vem de uso e significação destes conceitos procedentes da urbe até eles – ou seja, do ‘centro’ da cidade à sua ‘periferia’ -, pois, muitas vezes, eles próprios se apropriam destes ‘apelidos’, em um movimento identitário de auto-afirmação dentro da sociedade, de sentido de pertencimento, e se anunciam por meio deles: “eu sou isso [bolita/peruca/paragua]!”.

Esta movimentação apropriatória, também comum no Brasil, é comum em minorias (em termos representação político-social) marginalizadas: afrodescendentes, nordestinos etc. No *funk* da dupla carioca Amilke e Chocolate (auto-nomeação que já brinca com os seus tons de pele), por exemplo, os compositores discorrem sobre a condição do afrodescendente: “a sociedade pra gente não dá valor/ Só querem nos criticar, pensam que somos animais” – e aqui, inclusive, citam ‘a sociedade’ como se dela não fizessem parte, demonstrando, talvez, uma ideia tão arraigada neles mesmos, que até em uma obra de protesto, é evocada, inconscientemente, de forma naturalizada. Em seguida, porém, os compositores sinalizam uma reversão transformadora nesta postura discriminatória vinda ‘da/o outra/o’ (as/os brasileiras/os que se acreditam não-negras/os), realizada por criadores de arte/música internos àquele grupo social: “o funkeiro de hoje em dia caiu na real / Essa história de porrada isso é coisa banal /Agora pare e pense, se ligue na resposta / Se ontem foi a tempestade hoje vira abonança”. E comemoram, no refrão dançante, afirmando a condição étnica mestiça e de ‘favelado’, o irrefreável poder do sensório despertado

pela música, que ultrapassa fronteiras econômicas e sociais: “É som de preto, de favelado/ mas quando toca, ninguém fica parado”.

A reportagem *¿Prejuicio contra los países vecinos?* (Preconceito com os países vizinhos?), de Julieta Roffo, do jornal argentino El Clarín (20.abr.2012⁷⁷), aponta, além das terminologias acima mencionadas de imigrantes que vivem na Argentina, “o conceito de ‘boliguayo’”, analisando que “a ideia é clara: não importa se nasceu em Cochabamba, em Assunção, na Cidade do Leste ou em Cusco. Isso pode se misturar. A única coisa importante é que não é argentino”. Ainda segundo o texto, após a década de 1990, com a subida do índice de desemprego, quando os argentinos começaram a exercer/disputar atividades antes legadas somente a estes imigrantes, por serem consideradas inferiores, houve, também, um movimento da sua culpabilização pelo problema no país. A leitura deste fenômeno feita pelo *Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (Inadi)*, de acordo com o artigo jornalístico, foi de que “estes discursos contribuem para manter um estereotipo discriminador, transferindo às coletividades migrantes a própria frustração social; são crenças muito arraigadas que repercutem na forma em que se trata pessoas provenientes dos países limítrofes”.

Em *O segredo dos seus olhos*, há exemplos deste fenômeno discriminatório como parte da sociedade argentina:

1) cena a 22 (LPDSO 5.1), em outra “célebre” frase do personagem Romano – e, assim, nos damos conta de que a ele os autores destinaram a tarefa de dar voz ao que gostariam de denunciar no âmbito do discurso político-social, apesar das suas poucas cenas⁷⁸ -, ao comunicar a prisão injusta dos falsos culpados do crime de assassinato de Liliana Colotto, diz, nomeando-os: “Jacinto Cáceres, boliviano, 35 anos. Juan Robles, 32. Este, pelo menos, é argentino” – a última frase é dita com reluzente sarcasmo, um exemplo claro do trabalho de composição do ator Mariano Argento, uma vez que não havia rubrica indicativa, neste sentido, no roteiro. Mesmo com indicações verbais do diretor em ensaios, caso tenham sido feitas, os/as atores/atrizes, em seus gestos criadores, dão, de fato, vida ao personagem.

⁷⁷ http://www.clarin.com/sociedad/Prejuicio-paises-vecinos_0_685731615.html

2) cena a 34 (idem), quando Benjamin e o delegado Báez vão procurar Gómez em uma obra – e vale ressaltar que não fica claro, no filme, como os investigadores descobriram aquele local de trabalho específico do suspeito mas, àquela altura, o espectador médio ou ingênuo (Bordwell) já “suspendeu a descrença” e embarcou na história. Ao pedirem, ao responsável pela reforma (‘capataz’, na Argentina, e, no Brasil, o mestre-de-obras), o endereço de Gómez, este se dirige ao resto da equipe de trabalho, para checar a informação, no idioma guarani – uma das línguas oficiais do Paraguai, o que demonstra: a) tanto dramaticamente, quanto em termos de representação midiático-social, a origem dos funcionários; e, b) indiretamente, a condição de trabalhadores braçais daqueles provenientes do país vizinho que vivem na Argentina. Este fato, geralmente, passa despercebido ao público não-hispanoparlante e, talvez, mesmo a este último, pois é um momento da cena que dura segundos. Verificou-se, no entanto, que não existe indicação desta mudança idiomática na última versão do roteiro (figura abaixo), o que parece demonstrar que tratou-se de uma decisão realizada durante a filmagem.

Se acercan al capataz de la obra en construcción.

BAEZ
Buenos días, señor. Estamos buscando a
Isidoro Gómez.

CAPATAZ
¿Y usted quién es?

BAEZ
Mike Hammer, pelotudo. ¿Vino a
trabajar Isidoro Gómez?

CAPATAZ
No, no vino hoy. Nosotros no tenemos
nada que ver con él, ¿eh?

BAEZ
Me da el domicilio de Gómez, por
favor.

35 INT. HABITACION DE GOMEZ - DIA

35

Báez y Espósito entran a una pieza sencilla y pequeña,

Ainda sobre Romano e sua verbalização do que os autores, provavelmente, gostariam de destacar como negativo: um outro lado desta opção é que emerge, nesta escolha de caracterização do processo de criação dramática, o caráter maniqueísta deste personagem secundário e de função oponente/antagonista, sendo um um personagem ‘raso’, segundo as teorias ficcional e dramática mais contemporâneas, detentor apenas de ‘defeitos’. O mesmo ocorre com Gómez, o assassino, embora, neste caso, o fato possa ser atribuído a um seguimento das regras do gênero policial, nas quais o criminoso é ‘sempre mau’.

A personagem feminina Irene, por sua vez, embora seja construída de forma a reunir apenas ‘qualidades’ como, por um lado, doçura, beleza física, feminilidade; apresenta, por outro, assertividade - ou seja, não é passiva; e independência financeira e competência profissional, que possibilita a sua ascensão hierárquica no setor judiciário - não dependendo de um homem ‘provedor’. Apresenta, ainda, em uma cena decisiva da trama, na qual empurra o até então ‘suspeito’ Gómez a confessar o crime, astúcia, ao assumir, deliberadamente, uma postura potente em termos de provocação sexual, com uso de termos evocadores, por exemplo, da condição animal de ‘fêmea’ tanto sua, como da vítima, como se pode comprovar na trecho abaixo, transcrito diretamente do corte final do filme:

Uma beleza como esta não está ao alcance de qualquer um. É preciso ser muito homem para conseguir uma mulher assim. (...) a menos que seja prostituta, porque com alguns, somente cobrando. (...) o cara que depôs como testemunha (...) para mim foi esse, esse era o amante. Um cara alto, bonito, de costas largas. Um cara realmente capaz de excitar uma mulher. (...) [lendo os autos do processo] “a profundidade das lesões vaginais permite deduzir que o atacante era um homem muito bem dotado”. Obviamente não se referem a este micróbio, que deve ter um amendoim queimado. (...) [E após Gomez se levantar, mostrar a genitália e perguntar se ela gostava do que via, responde, com ironia:] meu amor, não se iluda, primeiro, você é baixinho, e depois, te falta muito hormônio para um fêmea como eu⁷⁹”.

Ou seja, a personagem apresenta camadas de complexidade, não se podendo considerá-la ‘rasa’, o que aponta para uma ambivalência, tanto no delineamento dramático, traço mestiço na criação artística campanelliana, quanto na percepção do público, pego de surpresa pela faceta inusitada de uma personagem antes movida/revestida por uma suposta mistura de ingenuidade e recato. No caso do protagonista Benjamin Espósito, por sua vez, há um claro desenho de um personagem dito ‘complexo’, isto é, detentor de diferentes matizes e camadas que o adensam – e o mesmo ocorre com os personagens secundários Sandoval e Morales.

São exemplos de reconfigurações, deslocamentos e rupturas de padrões da dramaturgia fílmica canônica, que abalam as suas bases tectônicas, formando fendas

⁷⁹ Tradução nossa.

que provocam o público, tiram-no da zona conforto espectral. A mestiçagem, explicam François Laplantine e Alexis Nouss (2007, p. 4), “pode provocar uma sensação (mais do que um deleite declarado) perturbadora e grata, mas também (...), um mal estar.”

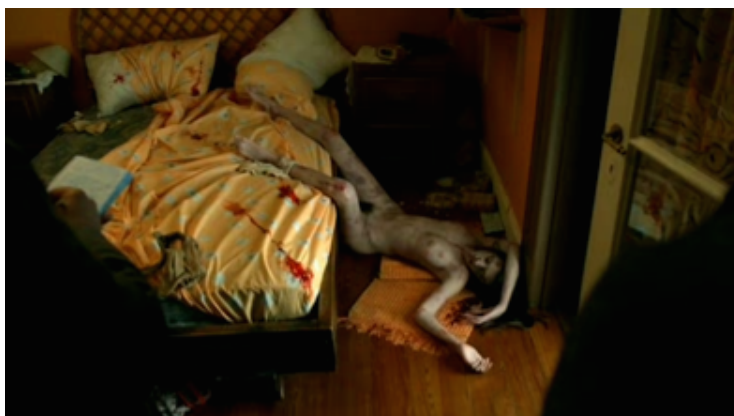
Na mesma obra, há personagens de diferentes configurações estruturais, interagindo não somente entre si, mas consigo mesmos, em livre trânsito com suas variações e contradições. Eles avançam por rotas imprevistas de “uma via sem área de descanso nem trilhos protetores que desenhem os caminhos de uma aventura ética e estética”, em que se destacam “inflexões das sensações, dos sentimentos e das escrituras” (LAPLANTINE; NOUSS, 2007, p. 2). Os roteiristas, ao mesmo tempo, seguem e deixam de seguir padrões consolidados pela indústria hollywoodiana clássica que, segundo David Bordwell (1985, p. 157) “apresenta indivíduos com um quadro psicológico bem definido”.

No caso da personagem feminina há, ainda, um afloramento do sensório. O seu cerne de atuação, enquanto personagem, se desloca da razão e do comedimento para o instintivo-corpóreo e o despudorado. A explosão epicêntrica da personagem na cena citada, inclusive, está ligada, pela lógica da causalidade, ao um acontecimento da cena anterior: em um gesto brusco de Benjamin, dois acessórios que usava Irene foram arrancados: o seu colar de pérolas, símbolo não só de um *status*, mas também de ‘classe’, no sentido da vestimenta clássica, discreta, sóbria, comportada, e estas se espalham pelo chão. E o primeiro botão da sua blusa, também de estilo ‘clássico’, o que vem a resultar na exposição dos seus colo e parte de um dos seios na sala de depoimento, e esta atrai o olhar de desejo de Gómez, e este desperta nela a intuição para agir de forma ‘astuta’, de forma a conseguir a sua confissão. Trata-se de uma construção sígnica no âmbito dramático, envolvendo figurino, atuação, texto dramático, iluminação, cenografia e movimento de câmera.

Em diálogo com este o conceito de mestiçagem como fenômeno cultural, explicam Laplantine Nouss que ela:

nos arranca da repetição do mesmo, da reprodução do compactado em um marco delimitado. Não é que não se encaixe ou se solde. Não se dá na constância e na consistência, senão (...) na defasagem e na alternância. Reconhece-se a mestiçagem por um movimento de tensão,

de vibração, de oscilação, que se manifesta através de formas transitórias que se organizam de outro modo. (2007, p.2)



O corpo, no filme, também está presente na cena do crime, no cadáver inerte de Liliana Colotto, em uma mistura visual sórdida e bela; desconcertante pela sua desgraça e exposição, mas também pela nudez mostrada sem pudores, em um corpo coberto de sangue – vestígio da vida que corria em sua veia, violentamente usurpada. O choque do protagonista – ponto de vista através do qual também o espectador se aterroriza – é o choque do ser humano em relação à morte – e, pior, da sua chegada quando a vida estava em sua plenitude, quando se achava que se era feliz: e naquela cena, Espósito parece ter visto a sua felicidade abortada antes mesmo do seu nascimento; a felicidade amorosa que havia ‘nascido’ para Morales, ainda que por pouco tempo.

Outro exemplo da presença do corpo por meio da nudez no filme é a já citada imagem do genital do assassino Gómez, falo explícito e desafiador, rememorado na arma de fogo que ele vem a engatilhar mais à frente, na trama, ante o encurralamento dos mesmo Espósito e Irene em um elevador. Ao mostrar o seu órgão, fragmento corpóreo, o personagem parece desejar demonstrar uma potência que no fundo sabe não possuir, provar de forma grotesca e irascível o seu estar-no-mundo.

Também exemplar do que vem sendo discutido é o corpo-a-corpo de torcedores e investigadores no estádio de futebol, na busca improvisada e improvável em meio xingamentos e gritos de gol do suspeito e, por fim, o close em Gómez

‘abatido’, com o rosto semi-enterrado em um gramado-natureza devidamente aparado, mas hostil.

E embora Espósito e Irene poucas vezes cheguem a se tocar em cena, ao longo do filme, o desejo paira sobre eles, além de outros sentimentos, os seus olhos são os instrumentos de sua maior expressão do que não consegue se dizer e permanece, por boa parte da trama, mesmo que “em segredo”.



Duas “linhas argumentais”

Segundo Campanela, na faixa comentada do DVD comercial do filme, “no filme há duas linhas argumentais muito claras: uma forte história de amor e uma forte história policial, que não funcionam no mesmo nível”. Em seguida, o diretor explica que a história de amor é o tema principal, o motor do filme, como um todo, “a sua tônica, se falamos em termos musicais” – isto é, o que dá o seu tom. Já a história policial, prossegue ele, “é a segunda em importância e o disparador, desde o aspecto argumental, de tudo o que acontece no filme. É a dominante ou, como diria Hitchcock, o *MacGuffin*”.

No quadro abaixo elaborado, as “linhas argumentais”, seguindo a denominação dada pelo autor, são resumidas, com a descrição cena a cena, de forma a permitir uma visualização, primeiro, dos pontos em que ambas as linhas se cruzam, o que provoca, em efeito cascata, consequências à história uma da outra, no plano micro, e à trama em geral, no macro. Os pontos de encontro estão marcados com cores semelhantes.

Policial

Benjamin vê cena do crime	Benjamin acompanha Baez no aviso a Morales	Benjamin descobre que pedreiros inocentes foram torturados e obrigados a confessar o crime	Benjamin agride Romano e o denuncia.	Benjamin descobre suspeito pelas fotos	Morales liga para mãe de Gómez*	Benjamin e Baez procuram por Gómez, já fugitivo	Benjamin e Sandoval ignoram ordem do juiz Fortuna, vão à casa da mãe de Gómez e conseguem cartas*	Juiz descobre sobre a lida dos dois e caso é encerrado	Benjamin encontra Morales na estação de trem	Benjamin e Sandoval pedem a Irene para reabrir o caso	Sandoval mata "charada" das cartas: a paixão de Gómez pelo time Racing*	Jogo de futebol, onde Gómez é preso	Gómez é interrogado, confessa o crime e é condenado	Benjamin é avisado por Morales que Gómez foi solto	Benjamin e Irene vão falar com Romano, ele o humilha e os dois são ameaçados por Gómez no elevador	Benjamin se encontra com Morales em um café para dizer que não pode fazer nada	Sandoval é assassina do no lugar de Benjamin	Benjamin volta de Jujuy - tanto Irene estão casados com outras pessoas e ela já tem 2 filhos	Benjamin se aposenta e decide escrever um romance sobre a história de Morales -	Benjamin procura Morales, no interior do país, 25 anos depois do crime -	Benjamin descobre o cativo de Gómez
---------------------------	--------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------	----------------------------------------	---------------------------------	-------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------	----------------------------------------------	-------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------	-----------------------------------------------------	----------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------

Amor

Irene chega à repartição	Irene trabalha com Sandoval	Irene faz um elogio despretensioso	Irene brinca com Sandoval de fazer uma falsa sentença para o juiz	Irene admira atitude de Benjamin de defender os pedreiros e denunciar Romano	Irene se irrita com Benjamin desobediência e assiste ao juiz lhe dar bronca	Irene diz a Benjamin que ela é a chefe e ele, o subordinado	Irene comunica a Benjamin que o caso morales está encerrado	Benjamin e Sandoval pedem a Irene para reabrir o caso. Ela vacila, mas cede.	Benjamin e Irene interrogam Gómez, que confessa o crime	Benjamin e Irene vão falar com Romano, Benjamin e os dois são ameaçados por Gómez	Irene propõe a Benjamin dois se encontrem fora do Tribunal	Irene leva Benjamin à estação de Retiro	Benjamin volta de Jujuy, tanto Irene estão casados com outras pessoas e ela já tem 2 filhos	Benjamin procura Irene para contar que quer escrever um romance sobre o "Caso Morales"	Benjamin e Irene estão num café, onde ela lê a Ta parte do que ele escreveu e diz que só olha pra frente	Irene liga para Benjamin, tarde da noite, diz que não consegue dormir e quer ler o livro, quando ele terminar	Irene vai à casa de Benjamin ler o primeiro rascunho do romance e eles falam abertamente sobre o que sentem um pelo outro e o passado.	Irene e Benjamin vão procurar o endereço de Gómez e Morales numa repartição pública (pata-pata)	Benjamin volta para contar a Irene o que aconteceu no interior e para dizer que ama
--------------------------	-----------------------------	------------------------------------	-------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------	-----------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------

Conclusão

Ao se falar em “cinema industrial” e/ou “cinema hollywoodiano”, faz-se necessário especificar, como se quis demonstrar, de que época e de que viés estético se está falando, uma vez que, na historiografia dos estudos de Hollywood, diferentes conceitos foram criados no esforço teórico de reunir filmes realizados por tão amplo espectro de realizadores e artistas “contadores de histórias” cinematográficas, ao longo do século XX. Homogeneizar esta paisagem de múltipla produção fílmica é proceder analiticamente de forma simplista, preguiçosa e imprecisa, quando não arbitrária. Propõe-se, no lugar desta abordagem limitadora, pensar o contexto tendo em conta, já a priori, a sua complexidade. As aproximações destes “cinemas hollywoodianos” com cinematografias de outros países serão, então, elaboradas em critérios mais honestos.

No cenário atual de intercâmbios culturais em escala global, é notório o trânsito de artistas por diversas fontes de, por assim dizer, ‘substrato nutritivo’ para o labor criativo, sendo roteiristas e cineastas altamente influenciados por referências diversas, seja de ordem simbólica, poético-estilística e/ou técnica. Este trânsito soma-se a outro, no contexto mestiço, o tradutório: “entre um texto de chegada e outro de partida”, configurando um “movimento possível do conhecimento”, que vai além “da versão de palavras de um idioma a outro”, abrangendo também a “transferência de elementos de uma cultura a outra” (PINHEIRO, 2010).

Partindo desta abordagem, tentou-se localizar o realizador Juan José Campanella como um artista imerso na complexidade culturalmente mestiça da América Latina e da Argentina, cujos procedimentos artísticos reúnem especificidades ligadas tanto a uma dinâmica industrial-mercadológica, quanto ao desenvolvimento de um estilo poético e um olhar artístico próprios. Neste auto-posicionamento político, cultural e artístico, há, por um lado, um movimento simultâneo de aceitação das leis da indústria e do mercado, e, por outro, de resistência, uma vez que não faz concessões que firam o seu estilo, nem o projeto poético dos seus filmes. Trata-se de um artista que caminha criativamente no espaço ambivalente do “entre”.

Bibliografia

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. 2da. Edición. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010.

ALMEIDA, Gabriela S. B.. Ficção e acontecimento histórico no cinema argentino contemporâneo. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL HISTORIA, LITERATURA Y ARTE EN EL CINE EN ESPAÑOL Y EN PORTUGUÉS. DE LOS ORÍGENES A LA REVOLUCIÓN TECNOLÓGICA DEL SIGLO XXI., 2013, Salamanca. **Actas completas**. Salamanca, Espanha: Hergar Ediciones Antema, 2013. p. 255-267.

ÁLVARES, Antonio Ramos. Con "c" de crimen (1) / "C" de Campanella: "El secreto de sus ojos". **Blog Con "c" de Cine**: Disponível em: <<http://concedecine.blogspot.com.br/2013/12/con-c-de-crimen-de-cine-1-con-c-de.html>>. Acesso em: 23.dez.2013.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Paripus, 2003.

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa**: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. 2007. 278 f. Tese (Doutorado, Área de Concentração: Análise da Imagem e do Som) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – Vol. I. Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDES, H.; LERER, D.; WOLF, S. De la industria al cine independiente: ¿hay 'autores industriales'? In: BERNARDES, H.; LERER, D.; WOLF, S. **El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación**. Buenos Aires: Tatanka, 2012. p. 119-132.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. Coleção Primeiros Passos, v. 9. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BIELINSKY, Fabián. Los inconvenientes del éxito. **Revista El Amante**, no. 103. Entrevista a Sergio Wolf, Gustavo J. Castagna e Quintin. Buenos Aires: Outubro, 2000.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. London: Methuen, 1985.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**: Documentário e Narratividade Ficcional. 1. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2005. v. 2, p. 277-301.

BORTNIK, Aída. Esa magia eterna del guión. **Página12**. Entrevista a Mariana Mactas, em: 26.dez.2010.

- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess**. New Haven: Yale University Press, 1995.
- BUTCHER, Pedro. *A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle*. Revista Contemporânea (UERJ. Online), n. 3, p. 14-26, 2004.
- CAMPANELLA, Juan José. Campanella abusa da franqueza para falar de cinema e política. **O Globo**, 17.ago.2012. Entrevista concedida a Rodrigo Fonseca. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/campanella-abusa-da-franqueza-para-falar-de-cinema-politica-5811860>> Acesso em: 15.mai.2016.
- _____. El secreto de sus ojos (los de Juan José Campanella). **Revista Criterio**, 10.set.2009. Entrevista a Daniel Sendrós. Disponível em: <http://www.revistacriterio.com.ar/bloginst_new/2009/09/10/el-secreto-de-sus-ojos-los-de-juan-jose-campanella/> Acesso em: 30.jul.2015.
- _____. Hollywood en castellano. **Página 12**, Buenos Aires, 17.jul.2011. Entrevista a Mariano Kairuz. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7189-2011-07-19.html>> Acesso em: 30.abr.2016.
- _____. Campanella x Campanella. **Página 12**. Buenos Aires, 17.jul.2011. Entrevista a Mariano Kairuz. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/7189-1445-2011-07-19.html>>. Acesso em: 30.abr.2016.
- _____. O filho pródigo. **Folha de São Paulo**, 19.fev.2002. Entrevista a Silvana Arantes. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1902200217.htm>>. Acesso em: 04.jul.2013.
- _____.; CASTETS, Fernando. **El hijo de la novia** [Roteiro-Guión]. Buenos Aires: Rba Libros, 2002.
- _____.; DARÍN, Ricardo. Entre el policial y el drama romántico. **Página 12**, 09.ago.2009. Entrevista a Oscar Ranzani. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/5-14868-2009-08-09.html>> Acesso em 05.jul.2014.
- CANCLINI, Néstor G. **Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización**. Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1995.
- CANEDO, Daniele P. **Todos contra Hollywood? Políticas, Redes e Fluxos do Espaço Cinematográfico do Mercosul e a Cooperação com a União Europeia**. 2013. 451. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia; Faculteit Letteren & Wijsbegeerte, Vrije Universiteit Brussel, 2013
- CARDOSO, M. R. **No arquivo de Glauber Rocha: roteiros, cruzamentos, desvios**. Verbo de Minas, v. 6, p. 121-136, 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARRIERE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico**. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CARVALHO, José. A narrativa audiovisual – Parte I. Entrevista ao “Aventura de ler” (Canal Youtube). 27.jul.2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wgXY_iKtIsE>. Acesso em: 21.set.2013.

_____. A narrativa audiovisual – Parte II. Entrevista ao “Aventura de ler” (Canal Youtube). 23.ago.2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lziD0_NHkSo> Acesso em: 21.set.2013.

CASTAGNA, Gustavo J. De una vanguardia a otra: ¿hay una tradición? In: BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (eds). **El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación**. Buenos Aires: Tatanka, 2002. p. 105-110.

COLAPIETRO, Vicent. **Peirce e a abordagem do self**. Tradução de Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.

CONTRERA, Malena Segura. **O mito na mídia: a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação**. São Paulo: Annablume, 1996.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução: Nilson Moulin Louzada. 3a. Edição. São Paulo: Globo, 2003.

DARÍN, Ricardo. Entrevista com Ricardo Darín - parte 1. Programa Metrópolis, TV Cultura. 26.nov.2010. Disponível em: < <http://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--entrevista-com-ricardo-darin--parte-1-04021C3972C0B16307> > Acesso em: 12.ago.2012.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema II**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DHALIA, Heitor. Terra de conflitos. **Revista Cult**. Ed. 176. Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/09/terra-de-conflitos/>> Acesso em: 04.set.2014.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução Hildegard Feist. 10a. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

EL HIJO de la novia. Direção de Juan José Campanella. Buenos Aires: Pol-ka Producciones; Patagonik Film Group; Jempsa; Tornasol Films; DC Distribution Company Argentina S.A, 2002. DVD

EL SECRETO de sus ojos. Direção de Juan José Campanella. Buenos Aires: Haddock Films; Tornasol Films; 100 Bares Producciones; Telefe; INCAA; DC Distribution Company Argentina S.A. et alii. (2009). DVD.

FAUVEL, Isabelle. The European tradition of the author and its influence on script development strategy. In: FAUVEL, Isabelle; LAURICHESSE Hélène. **Développer un projet pour le cinéma**. Paris: Editions Dixit, 2001.

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: Fronteiras da criação: VI ENCONTRO INTERNACIONAL DE PESQUISADORES DO MANUSCRITO. São Paulo, Annablume, 2000.

GUAYASAMÍN, Oswaldo. La voz plástica de América del sur. Entrevista a Rosa Lucas. 03.out.1992. Disponível em: < http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/en/articulos/126-suplemento-003octubre92/61-la-voz-plastica-de-america-del-sur-entrevista-con-oswaldo-guayasamin-de-rosa-rodriguez-kintto-lucas5 > Acesso em: 15.jul.2015.

GUIRIN, Yuri. En torno a la identidad cultural de América Latina. **Portal del Hispanismo - Instituto Cervantes**. Disponível em: <<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/guirin.pdf>>. Acesso em: 01.jun.2014.

HAMBURGER, Cao. Xxxxxxxx

ICKOWICZ, Luisa I. Escribir desde la emoción. **Grupo Kane**. Entrevista a Fabio Villalba, fev.2013. Disponível em: <http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=709:artentreviickowicz&catid=56:catautores&Itemid=29 > Acesso em: 02.ago.2013.

INCAA - Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales. Disponível em: <<http://ant.incaa.gob.ar>> Acesso em: 15.abr.2015.

LAVANDIER, Yves. **A dramaturgia: a arte da narrativa** – cinema, teatro, ópera, rádio, televisão, história em quadrinhos. Tradução Juliana Reis. Cergy/França: Editions Le Clown & l'Enfant, 2013.

LAPLATINE, François; NOUSS, Alexis. **Mestizajes** – De Arcimboldo a Zombi. Buenos Aires: FCE, 2007.

MACDONALD, Ian. **Screenwriting poetics and the screen idea**. New York, Palgrave Macmillan, 2013.

MAJFUD, Jorge. El hijo de la novia. Escritos Críticos – Sítio Web Pessoal, 18.jan.2012. Disponível em: < <https://majfud.org/2012/01/18/el-hijo-de-la-novia/> > Acesso em: 12.jul.2014.

MCKEE, Robert. **Story**. Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

MAMET, David. **Três usos da faca**. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MANTOVANI, Bráulio. Ideias sem forma são apenas ideias. Blog do Yuri, 10.nov.2010. Disponível em: < <http://blogdo.yurivieira.com/2010/11/braulio-mantovani-ideias-sem-forma-sao- apenas-ideias> > Acesso em: 23.nov.12.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Modernidad, postmodernidad, modernidades - discursos sobre la crisis y la diferencia*. In: **Intercom: Revista Brasileira de Comunicação**. São Paulo, 1995 - 18.2: 12-33.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Coleção Campo Imagético. Campinas-SP: Papirus, 2006.

MATTOS, Carlos A. Da cozinha da Val. **Rastros de carmattos**. Disponível em: < <https://carmattos.com/2015/09/23/da-cozinha-de-val/> > Acesso em: 23.set.2015.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEIRELLES, Fernando. Cinema como reflexão. **Revista Brasileiros**. 23.out.2015. Entrevista a Cândida Del Tedesco, Daniel Benevides, Fernanda Cirenza, Hélio Campos Mello, Marcelo Pinheiro, Nirlando Beirão e Ricardo Kotscho. Disponível em <<http://brasileiros.com.br/2015/10/cinema-como-reflexao/>> Acesso em: 11.nov.2015.

MENDES, Cleise F. **Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras**. Salvador: EDUFBA, 2011.

_____. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Ed. Perspectiva/ Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MENDES, David F. 13 questões para David França Mendes. **Sobre roteiros e roteiristas**, 31.mai.2014. Entrevista a Maurício Fernandes. Disponível em <<http://sobreroteiroseroteiristas.blogspot.com.br/2014/05/13-questoes-para-david-franca-mendes.html> > Acesso em: 15.out.2014.

MENDES, José M. **Culturas narrativas dominantes: o caso do cinema**. EDIUAL: Lisboa, 2009.

MORAES, Paulo D. **Em busca da linguagem encantada**. 2006. 111 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, 2006.

MOREIRA, R. F. Currículo do sistema currículo Lattes. [São Paulo], 25 abr. 2013. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7501113426999452>>. Acesso em: 01 jun. 2014.

MOREIRA, Roberto. Caos, acaso ou intuição. StoryTouch – O2 Filmes. 13.nov.2011 [Depoimento] Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SG0QZv7ySJg>> Acesso em: 12.set.2012

MORIN, Edgar. **O enigma do homem**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

NILES, John D. **Homo Narrans: The poetics and anthropology of oral literature**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

NOVARO, Beatriz. “Ser guionista me divierte mucho”: Beatriz Novaro. **Vanguardia**. 09.out.2013. Entrevista a Nidia Martínez. Disponível em: <<http://archivo.vanguardia.com.mx/serguionistamediviertemuchobeatriznovaro-1848721.html>> Acesso em: 07.jul.2014.

PARENTE, André. Tramas da rede: enredando o pensamento da arte. In: Fernando Pessoa. (Org.). **Cyber arte cultura**. v. 1, p. 48-67. Vila Velha: Museu da Vale, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PINHEIRO, Amálio. **Aquém da identidade e da oposição: formas na cultura mestiça**. São Paulo: UNIMEP, 1994.

PRATA, Antonio. Caos, acaso ou intuição. StoryTouch – O2 Filmes. [Depoimento] 13.jul.2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GqtvuCYhfj4>> Acesso em: 15.abr.2016.

QUINO. Quino en su tinta. **La Nación de Costa Rica**, 30.mai.1999. Entrevista a: Any Pérez. Disponível em: <<http://www.nacion.com/dominical/1999/mayo/30/dominical0.html>>. Acesso em: 04.out.2015.

QUINTÍN. De una generación a otra: ¿hay una línea divisoria? In: BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (eds). **El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación**. Buenos Aires: Tatanka, 2002. p. 111-117.

RODRIGUES, Elisabete A.. Roteiro: o projeto narrativo audiovisual. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. TEMA: ESTADO E COMUNICAÇÃO, 2006, Brasília. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006.

SALLES, Cecília A.; CARDOSO, D. R. Crítica Genética em expansão. **Ciência e Cultura**, v. 59, p. 44-47, 2007.

SALLES, Cecília A. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

_____. **Gesto inacabado. Processo de criação artística**. 5ª. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Walter. O Oscar que quebrou tabus. **O Globo**, 17.mar.2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/posts/2010/03/17/walter-salles-oscar-que-quebrou-tabus-275138.asp>> Acesso em: 28.abr.2011.

_____. Cinema como reflexão. Cinema como reflexão. **Revista Brasileiros**. 23.out.2015. Entrevista a Cândida Del Tedesco, Daniel Benevides, Fernanda Cirenza, Hélio Campos Mello, Marcelo Pinheiro, Nirlando Beirão e Ricardo Kotscho. Disponível em <<http://brasileiros.com.br/2015/10/cinema-como-reflexao/>> Acesso em: 11.nov.2015.

SACHERI, Eduardo. “Me siento mucho más cómodo del lado de los perdedores”.

Jornal Página 12, Cultura & Espectáculos, 06.abr.2016. Entrevista a Silvina Frieri. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-38473-2016-04-06.html>>. Acesso em: 07.abr.2016.

SÁNCHEZ RUIZ, Enrique E. Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural. **Colección de Babel de la Revista Universidad de Guadalajara**. Guadalajara: Ediciones Pandora, n. 28, 2003.

SANTOS-DUISENBERG, Edna. Economia criativa: um conceito em evolução. In: MELEIRO, Alessandra (org). **Cinema e Economia Política**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

SOÁREZ, Elena. Roteirista de “Eu, Tu, Eles” conta como foi o trabalho. **Diário do Grande ABC**, 11.jun.2000. Disponível em: <<http://www.dgabc.com.br/Noticia/170567/roteirista-de-eu-tu-eles-conta-como-foi-o-trabalho>> Acesso em: 21.jul.2013.

SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinéma**. Paris: Aubier Montaigne, 1982.

UNCTAD. **Relatório de economia criativa 2010**: economia criativa, uma opção de desenvolvimento. Brasília: Secretaria da Economia Criativa/Minc; São Paulo: Itáu Cultural, 2012.

WADDINGTON, Andrucha. Eu, tu, eles testa sucesso na bilheteria, **O Estado de São Paulo**, Cultura, 18.ago.2000. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,eu-tu-eles-testa-sucesso-na-bilheteria,20000818p1423>> Acesso em: 07.ago.2012.

Entrevistas

ALCALDE, Fernando. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Buenos Aires, Argentina, em mar/2016.

ALFONSIN, Mercedes. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Via Skype, em abr/2016.

ANTOLINI, Camilo. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Buenos Aires, Argentina, mar/2016.

BLANCO, Eduardo. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Via Skype, em mar/2016.

CABEZA, Muriel. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Buenos Aires, Argentina, em mar/2016.

CAMPANELLA, Juan José. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Gramado, RS, Brasil, em set/2012.

CASTETS, Fernando. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. São Paulo, Brasil, em 2013.

_____. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Buenos Aires, Argentina, em abr/2014.

_____. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Buenos Aires, Argentina, em mar/2016.

DOMENECH, Juan Pablo. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Buenos Aires, Argentina, em mar/2016.

FREIXÁ, Ricardo. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Buenos Aires, Argentina, em mar/2016.

KAUDERER, EMILIO. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Buenos Aires, Argentina, em mar/2016.

ILLARRAMENDI, Ángel. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Via skype, em mar/2016.

MONTI, Cecilia. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Buenos Aires, Argentina, em mar/2016.

MONTI, Félix. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Buenos Aires, Argentina, em fev/2016

PIVATO, Valeria. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Buenos Aires, Argentina, em mar/2016.

SACHERI, Eduardo. Entrevista a Gabriela S. B. de Almeida. Castelar, Provincia de Buenos Aires, Argentina, em mar/2016.