

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

ANDRÉ GUSTAVO DE PAULA EDUARDO

**José Louzeiro, do romance-reportagem ao cinema:  
estudo da adaptação literária para o audiovisual a partir de *Lúcio Flávio e  
Infância dos Mortos***

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões

Bauru

2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

ANDRÉ GUSTAVO DE PAULA EDUARDO

**José Louzeiro, do romance-reportagem ao cinema:  
estudo da adaptação literária para o audiovisual a partir de *Lúcio Flávio e  
Infância dos Mortos***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de concentração: Comunicação Midiática, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista – UNESP – para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.  
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões

Bauru

2013

Eduardo, André Gustavo de Paula. José Louzeiro, do romance-  
reportagem ao cinema:  
estudo da adaptação literária para o audiovisual a partir de “Lúcio  
Flávio” e “Infância dos Mortos” /  
André Gustavo de Paula Eduardo, 2013.  
Orientador: Marcelo Magalhães Bulhões  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual  
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e  
Comunicação, Bauru, 2013.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ FAAC-UNESP  
Área de Concentração: Comunicação Midiática  
Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática

**Banca Examinadora**

---

**Presidente:** Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões  
Instituição: FAAC/UNESP – Bauru/SP

---

**Titular:** Prof. Dr. Arlindo Rebechi Júnior  
Instituição: FAAC/UNESP – Bauru/SP

---

**Titular:** Profa. Dra. Sheila Schvarzman  
Instituição: Universidade Anhembi Morumbi – São Paulo/SP

“O homem, bobo da sua inspiração, sombra chinesa da sua ânsia inútil, segue, revoltado e ignóbil, servo das mesmas leis químicas, no rodar imperturbável da Terra, implacavelmente em torno a um astro amarelo, sem esperança, sem sossego [?], sem outro conforto que o abafo das suas ilusões da realidade e a realidade das suas ilusões. Governa estados, institui leis, levanta guerras; deixa de si memórias de batalhas, versos, estátuas e edifícios. A Terra esfriará sem que isso valha. Estranho a isso, estranho [?] desde a nascença, o sol um dia, se alumiou, deixará de alumiar; se deu vida, dará a si a morte. Outros sistemas de astros e de satélites darão porventura novas humanidades; outras espécies de eternidades fingidas alimentarão almas de outra espécie; outras crenças passarão em corredores longínquos da realidade múltipla. [?] Cristãos outros [?] subirão em vão as novas cruces. Novas seitas secretas terão na mão os segredos da magia ou da Cabala. E essa magia será outra, e essa Cabala diferente.

[...]

Só um, a obediência passiva, sem revoltas nem sorrisos, tão escrava como a revolta [...], é o sistema espiritual adequado à exterioridade absoluta da nossa vida serva.”

***Fernando Pessoa, “Esboço para ‘Tabacaria’” (ms. 1928?)***

## **Agradecimentos**

À minha família.

Ao meu orientador, professor Marcelo, com estima.

Aos amigos, em especial: Daniel Carvalho Rocha, Pedro Alonso Buriti, Cláudio Coração, Fábio Gebaile, Verônica Lima, Roberto Caliani Janeiro, Luiz Marcos Ferreira Jr., Thiago Venanzoni, Deborah Teodoro, Fábio Alvarez, Ivan Kristanovich, Amanda Minelli.

Em primeiríssimo lugar: João Felipe (Fefê), Arthur (Tutu) e Daniel (Dani Boy, ou Pocoyo), meus irmãozinhos.

**EDUARDO, André Gustavo de Paula.** José Louzeiro, do romance-reportagem ao cinema: estudo da adaptação literária para o audiovisual a partir de “Lúcio Flávio” e “Infância dos Mortos”. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Midiática) – UNESP, Bauru, 2013.

**Resumo:** Esta dissertação tem como foco a discussão do problema da adaptação do texto literário para o meio audiovisual, tendo como ponto de partida o estudo de duas obras cinematográficas: *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* e *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, ambos dirigidos por Hector Babenco. Os dois filmes são fruto de adaptações dos romances-reportagem *Lúcio Flávio* e *Infância dos Mortos* de José Louzeiro. Assim, interessa-nos também investigar e identificar as marcas dos elementos jornalísticos que caracterizaram a obra literária de Louzeiro, e localizá-los no cinema de Babenco; interessa fundamentalmente esse trânsito entre reportagem e literatura, que daria origem aos romances-reportagem de Louzeiro, e entre a literatura e o cinema de Babenco. Cabe aqui compreender os diversos aspectos que caracterizam o processo de adaptação literária para o audiovisual, através das obras citadas.

**Palavras-Chaves:** José Louzeiro – romance-reportagem – literatura brasileira – cinema brasileiro – adaptação literária para o cinema

**EDUARDO, André Gustavo de Paula.** José Louzeiro, from the novel-report to cinema: studying literary adaptation for audiovisual from "Lúcio Flávio" and "Infância dos Mortos". 2013. 122 f. Dissertation (Master in Communication Media) – UNESP, Bauru, 2013.

**Abstract:** This dissertation focuses on the discussion of the problem of the adaptation of the literary text to the audiovisual medium, taking as its starting point the study of two films: *Lúcio Flávio, Passenger of Agony* and *Pixote, the Law of the Weakest*, both directed by Hector Babenco. The two films are the result of adaptations of novels-report *Lúcio Flávio* and *Childhood of the Dead* by José Louzeiro. Thus, we are interested in also investigate and identify the brands of journalistic elements that characterized the literary work Louzeiro, and locate them in Babenco movies; interests fundamentally transit between this report and literature that would give rise to novels, reportage Louzeiro, and between literature and cinema Babenco. It should understand the various aspects that characterize the process of literary adaptation for audiovisual, through the works cited.

**Key-words:** José Louzeiro – novels-report – Brazilian literature – Brazilian cinema – literary adaptation to the cinema



Reginaldo Faria e Paulo César Peróio (esq.) em *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	11
<b>1 Adaptação da literatura para o cinema: algumas considerações</b>	14
1.1 O caso brasileiro: miséria, Cinema Novo e um “cinema de protesto”	25
<b>2 Jardins de chumbo: do romance-reportagem a um “cinema-reportagem”</b>	32
2.1 Jardins de chumbo: o escritor-repórter no Brasil dos anos 60 e 70	32
2.2 Jardins de chumbo: escritor, repórter, roteirista	38
2.3 <i>Bas fond dans fait divers</i>	48
<b>3 Precursores: da República Velha até o Golpe de 64</b>	54
3.1 DNA naturalista	61
3.2 Ciência, engenhocas e um “primeiro cinema”	62
<b>4 Notas sobre um problema genérico: o romance-reportagem</b>	66
<b>5 José Louzeiro, um menestrel urbano</b>	71
5.1 Louzeiro no cinema nacional: o roteirista	77
<b>6 <i>Infância dos Mortos</i>: os meninos surgem nas ruas</b>	84
6.1 De <i>Infância dos Mortos</i> a <i>Pixote</i> : “aproximação pelo distanciamento”	89
<b>7 <i>Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia</i>: da reportagem ao cinema</b>	97
<b>Considerações finais</b>	112
<b>Bibliografia</b>	117

## Introdução

Cinema e literatura, de alguma forma, sempre mantiveram formas de diálogo entre si. A partir do surgimento do cinema, a literatura será sua fonte maior, enquanto provedora de inspirações, de histórias, de narrativas, de personagens. A adaptação de textos literários para o meio audiovisual é um mecanismo presente desde os primórdios do cinematógrafo, e daí em diante o trânsito de linguagens será processo constante. Para a própria constituição de uma linguagem cinematográfica, bem como a fim de obter certo grau de legitimidade, a literatura pareceu o terreno ideal para a produção cinematográfica. Assim, o desde o anúncio do cinematógrafo até hoje, num processo que nunca cessou e tampouco parece disposto a findar, coexistem, há mais ou menos um século, cinema e literatura em um processo de interdiálogo.

Adaptação pressupõe uma transformação de ordem semiótica. Podemos interpretá-la como, antes, uma forma de leitura por parte do autor (no caso, o cineasta, o roteirista, o realizador cinematográfico) que busca empreendê-la. Assim, o produto cinematográfico será sempre uma releitura, com os “ruídos” e concepções incorporadas, resultando numa obra que, para além das divergências do trânsito entre texto escrito e a imagem, terá uma série de implicações e naturalmente colocará em dúvida qualquer noção afeita à “fidelidade”. Robert Stam (2008) alerta que

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

O cinema busca representar o texto que lido será sempre uma composição singular na mente de cada leitor, e daí depreendemos uma série de problemas. Como representar de fato o espaço de um romance ou um conto? Como garantir e pressupor certa “fidelidade” quanto aos moldes narrativos ou aos personagens? E por mais que um filme possa parecer “fiel” ao seu modelo literário, ainda assim um sem-número de pontuações poderiam aparecer, visto que a transposição para a plataforma audiovisual resultará, sempre, numa outra obra, distinta e dotada de especificidades, ou como dissemos, uma releitura. Toda adaptação é um processo de seleção. Ela acrescenta ou diminui o número de personagens, coloca situações novas, inventa diálogos, altera

sentidos. Uma adaptação pode simplesmente se valer de um texto clássico e alterar-lhe radicalmente o sentido ou sua “mensagem” original, assim como pode existir enquanto recriação paródica, ou apenas fornecer certos personagens ou elementos narrativos específicos a fim de alicerçar a obra audiovisual resultante. Importa, antes de explorar mais a fundo a questão, que o que podemos definir como adaptação é um oceano de possibilidades de criações a partir do texto literário, baseadas nas estruturas do texto, nos personagens, ou com propósitos puramente mercadológicos, como a transposição de um *best seller* se aproveitando do calor de suas vendas. De outra forma, a adaptação pode ser também denúncia e disfarce. Pode ser a recriação cínica de um texto a fim de criticá-lo ou até mostrar suas fragilidades.

De um modo ou de outro, entendemos assim que para a compreensão do processo de adaptação é vital a contextualização histórica com suas devidas perspectivas. A adaptação, que podemos chamar de recriação, tradução, transposição, transcrição, sempre terá em conta o grau de especificidade de seu momento histórico, bem como dos interesses distintos envolvidos na produção de uma película cinematográfica, desde os aspectos meramente mercadológicos até os contornos ideológicos que costumam surgir.

O intercâmbio, a releitura, a adaptação talvez sempre estivessem presentes nas formas de arte. Bazin (1991, p. 84) escreve que o “Renascimento pictorial devia, em sua origem à escultura gótica”. É evidente que não pretendemos nem precisamos ir tão longe. Mas se nos circunscrevermos no século XX, notaremos que o mecanismo de permuta, de inter-influência entre as formas artísticas, é tão constante que por vezes parece quase uma prerrogativa. Adentrando o universo do cinema, notamos um altíssimo nível de liquidez – ou de fluidez, que o caracterizam. Cinema, a imagem-movimento dotada de fala, de música, de teatralidade; influenciada pelo teatro, pela pintura, e dotada de mecanismos narrativos oriundos da literatura. No cinema, há um espaço especial para o maleável, o mutacional, o flexível. O cinema faz cinema a partir de si mesmo, cria seus *remakes*, adapta a própria adaptação. Bazin (1991) já havia observado que, para além da própria problemática da adaptação de obras literárias para o cinema, existe um verdadeiro processo de intercâmbio entre cinema e literatura.

Se a crítica deplora frequentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema. (BAZIN, 1991, p. 88)

O presente trabalho, sem a pretensão de ser uma dissertação sobre o fenômeno da adaptação, procura investigar e discutir seus mecanismos a partir de dois filmes, que servirão como moldes: *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, e em menor grau, *Pixote, a Lei do Mais Fraco*. Ambos foram dirigidos pelo cineasta argentino-brasileiro Hector Babenco e são versões cinematográficas de duas obras literárias de José Louzeiro: *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* e *Infância dos Mortos*. E ambos parecem se encaixar, ou ao menos flertar com o que Ismail Xavier (2003) entendeu por “naturalismo da abertura política”, um cinema afeito à alguns países que acabavam de sair de regimes militares ou ao menos tinham algum apaziguamento político interno, que permitiriam a abordagem de certos temas-tabu (a violência de Estado, a corrupção policial etc).

Se podemos entender *Lúcio Flávio* e *Pixote* como “adaptações” (num sentido genérico e bastante amplo, pois, como veremos, há pouco de “adaptação” num *Pixote*, embora o conceito parece bastante pertinente se aplicado ao *Lúcio Flávio*), cabe uma observação essencial. Louzeiro escrevia seus romances baseados em reportagens. E suas reportagens, como tais, traziam o estigma inapagável da factualidade. É como se seus romances fosse, assim, adaptações de suas reportagens: romances-reportagem. E o cinema de Hector Babenco, que contará com o próprio José Louzeiro como roteirista parece desejar dialogar com a própria reportagem ou, ainda, com a essência dos próprios fatos. Diríamos aqui, com alguma liberdade: um “cinema-reportagem”. Assim, nosso propósito fundamental é compreender o processo da adaptação literária para o meio audiovisual tendo como foco os dois filmes de Babenco a partir de obras de Louzeiro. Essencialmente interessa aqui enfrentar algumas questões, relacionadas aos mecanismos de transposição da linguagem escrita para o meio audiovisual; a caracterização dos personagens; a recriação dos “cenários” descritos nas obras literárias; os expedientes narrativos que fariam o processo de adaptação. Como afirmamos anteriormente, considerando que adaptação é na não apenas uma “re-criação”, mas uma nova criação, de outra obra, cabe aqui a identificação dos “alicerces” e dos “andaimes” do processo de transcrição, de Louzeiro a Babenco, além de uma pergunta? Aonde o cineasta teria chegado partindo do texto de Louzeiro? Ou ainda: teria de fato obtido o êxito procurado – se é que é possível falar em “êxito” ou “sucesso” tratando da questão da adaptação literária para o cinema? Ainda de outra forma: em que momentos, no filme de Babenco (sem desconsiderar que o filme é uma obra coletiva, muito dependente do roteiro, da música, dos atores etc.) nos deparamos com Louzeiro, o romancista e o

repórter? Estas páginas devem, pois, procurar responder tais questões, e incidentalmente devem abordar outros aspectos pertinentes. Dentre eles: a questão do romance-reportagem, sua teorização, a presença do jornalístico em Louzeiro (e depois, em Babenco); certas afinidades, por assim dizer, “naturalistas”, que encontraremos no romance-reportagem e no realismo do cinema de Babenco; a questão dos gêneros narrativos, e o mais importante, os liames entre o literário e o audiovisual, entre Louzeiro e os filmes de Babenco, entre prosa e imagem, em que ponto dialogam, em que ponto um é a transfiguração do outro, aonde os elementos de um se encaixam no outro.

### **1 Adaptação da literatura para o cinema: algumas considerações**

Desde o estabelecimento e consagração da linguagem cinematográfica, dá-se o fenômeno da constante busca por parte de fontes de “inspiração” para as obras cinematográficas, no que diz respeito aos seus temas, representações, além da busca por personagens, por situações, por histórias. Para tanto, no contexto industrial da arte do cinema, o roteiro é uma das peças-chave. Porém, antes do próprio roteiro e dos argumentos, a busca por boas histórias, ou narrativas que dessem conta da tarefa de garantir um “interesse *a priori*” pela obra no *écran* ocorria, sobretudo, com o mergulho em obras literárias, e desde os momentos mais antigos do cinema o começava o flerte com as letras. A literatura ofereceu, através de seus autores seminais (e outros, como veremos, nem tão “clássicos”), assim, sua poderosa inspiração, trazendo um pouco de sua já santificada situação, esteticamente aceita e bem-quista por setores diversos da sociedade, para o então nascente cinematógrafo.

Quando D. W. Griffith realizou *O Nascimento de uma Nação*, em 1914, obtínhamos inigualável e inédito avanço no que se refere à ampliação dos horizontes da linguagem cinematográfica. Com a exploração de planos distintos – o plano “americano”, o plano médio etc. –, a introdução dos *travellings*, a montagem paralela, o cinema dava imenso salto na constituição de uma linguagem, e daí por diante a narrativa cinematográfica deveria de alguma forma prestar tributo a Griffith, por *O Nascimento de uma Nação*, além do trabalho seguinte, o monumental e ambicioso *Intolerância*. Anos depois, a União Soviética proveria autênticos “autores-filósofos” da imagem:

Pudovkin, Vertov, Kuleshov e Eisenstein<sup>1</sup> cuidariam de criar uma reflexão da linguagem do cinema, com contribuições tão revolucionárias como os resultados da revolução de 1917, que politicamente traria as diretrizes para o cinema russo a partir de então. O processo de renovação da técnica proveria novos horizontes ao cinema norte-americano: em 1927 aparecia o primeiro filme “falado”, *O Cantor de Jazz*<sup>2</sup>, e note-se a importância para esse processo do intercâmbio de cineastas europeus, sobretudo talentos germânicos como F. W. Murnau, Fritz Lang e Ernst Lubitsch, além sistematização das comédias, a criação e consagração dos grandes estúdios, o crescimento da popularidade do *western* e sua busca obsessiva pela recriação de um ideal dos Estados Unidos na tela. Somando-se a isso o surgimento, já nos anos quarenta, de obras como *Cidadão Kane*, de Welles, era notável o desenvolvimento e lapidação da linguagem do cinema, num processo que, podemos dizer, continua em atividade, hoje mais em virtude de incrementos técnicos (presença da animação, o 3D e afins) do que por alguma reflexão ou avanço da linguagem cinematográfica. Essa reflexão se daria com força total, por exemplo, com vertentes estéticas do pós-guerra como a italiana, com destaque amplo para o cinema de Vittorio De Sica, Luchino Visconti, e os “dois Rossellini”: um primeiro de marca visivelmente social, de filme como *A Terra Treme*, e o segundo, o autor de *Viagem à Itália*, para muitos ponto crucial no desenvolvimento do que convencionalmente chamamos de “cinema moderno”. No final dos anos 50 os *jeune turcs*<sup>3</sup> da *Nouvelle Vague* francesa, não apenas pelo estilo marcante e impecável de Truffaut, Chabrol ou Rohmer, mas sobretudo pela constante reflexão e experimentação de um Jean-Luc Godard e com as obras primordiais de Alain Resnais – *Hiroshima Meu Amor* e *O Ano Passado em Marienbad* – dariam fôlego imenso para o processo de reflexão sobre os rumos do fazer cinematográfico. Poderíamos nos deter por mais tempo sobre essa evolução, lembrando a vital importância de diretores como Michelangelo

---

<sup>1</sup> Vsevolod Pudovkin (1893-1953), figura central do cinema russo, teórico da montagem e autor de *A mãe* (1926) e *Tempestade sobre a Ásia* (1928). Dziga Vertov (1896-1954), cineasta associado à ideia de “cinema verdade”, essencial para a história do documentário e depois afeita a nomes como o francês Jean Rouch. Seu nome seria lembrado pelo grupo “Dziga Vertov”, capitaneado por Jean-Luc Godard em fins dos anos de 1960, o qual almejava uma estética “revolucionária”, com inspirações no maoísmo. Lev Kuleshov (1899-1970), cineasta e teórico do cinema, a quem se atribui o “efeito Kuleshov”, prática basilar na montagem fílmica. Sergei Eisenstein (1898-1948), considerado o maior dos cineastas russos, teórico basilar e figura chave para a compreensão da linguagem cinematográfica.

<sup>2</sup> *The jazz singer* (1927), musical realizado por Alan Crosland, tradicionalmente tido como o primeiro filme com falas sincronizadas, ou o marco inicial do período “falado” do cinema.

<sup>3</sup> Os “jovens turcos”, a carinhosa designação de André Bazin aos críticos da *Cahiers du cinema*, ainda hoje a maior referência dentro da crítica de cinema, e revista da qual brotariam nomes Eric Rohmer, Jacques Rivette, Godard, Truffaut, dentre outros que, num processo cruzadista de questionar o academicismo do cinema francês de então., que daria origem a *Nouvelle Vague*.

Antonioni, por exemplo, figura essencial para o desenvolvimento de um *modus* singular de interpretar o mundo segundo sua tão característica linguagem, aparentemente “desnarrativizada”, afeita a um mundo onde sobram questionamentos e as explicações parecem carecer.

Mas voltemos a Griffith, por ora. Griffith há muito possui o status de detentor da paternidade da linguagem cinematográfica, uma vez que, sendo ou não o primeiro autor de uma miríade de procedimentos técnicos, teve o indelével mérito de reuni-los numa só obra, ainda na década de 1910, e a partir daí o cinema começava a ser sistematizado. Dessa vez, não mais como uma reunião simplória de planos, como sequências por vezes bagunçadas, mas como linguagem autônoma. Considerando o pioneirismo e a amplitude de seus empreendimentos, ninguém doou tanto à linguagem do cinema como Griffith. Se razoável quinhão da técnica que caracterizaria a obra de Griffith parece ter sido desenvolvida nos anos anteriores à Primeira Guerra, foi justamente em 1914, ano em que estourou conflito, que surgiu a *O Nascimento de uma Nação* (*Birth of a Nation*).



*Fotograma do Robinson Crusoe de George Méliès: no início era a adaptação*

Se Griffith é reconhecido pela importância enquanto renovador da linguagem do cinema, é também autor do “pecado original” da Sétima Arte. *O Nascimento de uma Nação* tornou-se obra de difícil acesso, anos depois, não obstante sua produção, considerada caríssima e esmerada ao extremo à época, e sua ótima bilheteria. Seu “pecado” reside justamente nos aspectos temáticos. Indisfarçadamente racista, rejeitando qualquer noção de igualdade racial entre negros e brancos em seu país, e

exaltando a KKK<sup>4</sup> como a autêntica protetora dos mais prodigiosos valores da América e força redentora. Frequentemente lembrado como obra moralmente abjeta, que mesmo em sua época já nascia envolta em polêmicas e voltada para um público que Griffith julgava ser o “autêntico cidadão americano” (branco, de preferência anglo saxão, protestante). De cara, teve de enfrentar diversos protestos, não obstante o imenso sucesso. Mas fora o aspecto polêmico do filme, interessa-nos outro: *Birth of a Nation*<sup>5</sup> é uma obra literária, de autoria de Thomas Dixon Jr. Antes de *O Nascimento*, tivemos outros exemplos de obras literárias adaptadas ao cinema. Um exemplo está no pioneiríssimo George Méliès, que antes mesmo do surgimento de uma linguagem sistematizada no cinema, habitante de um mágico “pré-cinema”, já possuía sua própria versão de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Daí em diante, o processo se tornaria parte do próprio desenvolvimento do cinema. Orson Welles, após *Cidadão Kane*, realizaria sua versão de *O Processo*, além de um projeto inacabado envolvendo *Dom Quixote*. Welles seria mais lembrado pelas adaptações de obras de Shakespeare, com melhor recepção crítica, numa amostra de como os clássicos comovem e inspiram adaptações.

Porém, se instaura uma questão crucial para o desenvolvimento de nosso trabalho: como classificar, em termos qualitativos, uma adaptação de um romance, de uma peça ou um texto literário para o cinema? Haveria possibilidade de o texto cinematográfico atingir, por assim dizer, os cumes de obras como *Crime e Castigo* de Dostoiévski, ou *Guerra e Paz*, de Léon Tolstói, ou *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, clássico de Machado de Assis? Haveria uma equivalência de “excelências literárias”, uma equivalência “texto escrito – texto fílmico”? Todas essas obras foram levadas ao cinema, ou ao menos serviram de “inspiração” para filmes. Existiria uma “perfeita” adaptação neste processo? Ou apenas uma pálida inspiração, ou uma mera recriação de certos expedientes narrativos? Em seu ensaio *Por um cinema impuro*, André Bazin já realizava uma “defesa da adaptação”, teorizando a respeito da prática da transposição de linguagens, acentuando que o cinema não apresenta uma novidade com as adaptações, mas essa tendência é comum à própria história da arte. Bazin (1991) nos fala um pouco dessa “impureza”:

---

<sup>4</sup> Ku Klux Klan, notória organização racista, surgida em torno de 1865 e com presença em estados norte-americanos como Mississippi.

<sup>5</sup> *O Nascimento de uma Nação*, ou *The birth of a nation*, baseou-se na novela *The Clansman*, de Thomas Dixon Jr. Publicada em 1905, seria transformada numa peça teatral, com o mesmo mote: a exaltação da Ku Klux Klan e seu ideário racista.

Não é de hoje, é claro, que o cinema vai angariar seu bem no romance e no teatro; mas não parece ser da mesma maneira. A adaptação de *O Conde de Monte Cristo*, de *Os miseráveis* ou de *Os três mosqueteiros* não segue a mesma ordem que a da *Symphonie pastorale*, de *Jacques le fataliste* (*Les dames du bois de Boulogne*), de *A adúltera* ou do *Journal d'un cure de campagne*. Alexandre Dumas ou Victor Hugo fornecem tão somente aos cineastas personagens e aventuras cuja expressão literária é em larga escala independente. Javert ou d'Artagnam fazem desde então parte de uma mitologia extra-romanesca, gozam, de certo modo, de uma existência autônoma, cuja obra original não passa de uma manifestação acidental ou supérflua. (BAZIN, 1991, p. 82)

Essa “mitologia extra-romanesca”, com o caráter que o teórico francês chama de “autônomo”, costuma ser uma espécie de motivo inicial para as adaptações literárias. A consagrada aura de muitos cânones literários seria objeto de frequente visita por parte de produtores de filmes. No entanto, ainda segundo Bazin (1991, p.82) “continuam sendo adaptados romances por vezes excelentes, mas tratados como sinopses bem desenvolvidas”. O que o cinema vai tentar buscar na literatura, então, são personagens, histórias, narrativas, ou tentar reproduzir as “atmosferas” das obras literárias.

Serão poucas as obras que, oriundas de clássicos e grandes textos literários, far-se-ão, igualmente grandes no cinema. É o caso *O Leopardo*, de Luchino Visconti<sup>6</sup>, inspirado no romance de mesmo nome de Tommaso di Lampedusa. Ou *Laranja Mecânica*, monumento de Stanley Kubrick<sup>7</sup>, “filho” de outro monumento, o romance homônimo de Anthony Burgess. Onde residiria tal dificuldade: essa é uma pergunta primordial. Mas, de antemão, podemos ressaltar, bem antes de elucubrações sobre o problema da *transposição-adaptação-inspiração*, que o sistema fílmico, possuidor de suas linguagens e códigos próprios, deve ser visto como uma obra em si, não um mero depositário de influências das quais fariam do cinematógrafo apenas um suave veículo, quase inerte, a serviço de uma “arte maior”. O cinema, e mais ainda, o conjunto amplo que compõe o universo audiovisual, poderia ser visto como “antropofágico” (não exatamente num sentido oswaldiano do termo), capaz de envolver som, fotografia, a imagem-movimento, palavra, os códigos da pintura (perspectiva, profundidade), os elementos cênicos comuns ao teatro, ao circo e à dança, bem como a literatura.

Evidente que o cinema não seria um mero “verniz” que apenas serviria para legitimar essas artes. Embora muitos comprem a entrada do cinema para ver, por exemplo, uma recriação de *Romeu e Julieta*, o que importa é que o produto-filme não é

<sup>6</sup> Visconti é digno de especial lembrança, por seus trabalhos *Morte em Veneza*, *Obsessão*, *O Leopardo*, *Rocco e Seus Irmãos*.

<sup>7</sup> Kubrick (1928-1999), mestre incontestado do cinema, trabalhou com romances, como *Paths of Glory*, *Lolita*, e mesmo seu 2001 teve inspiração num conto de Arthur C. Clarke, um dos roteiristas do filme.

a peça de Shakespeare, apenas tem nela uma espécie de “ponta-pé inicial”. E seu resultado final pode e provavelmente será algo distinto do modelo original, mesmo que tenha certas equivalências narrativas, em virtude da diferença de plataforma estética. *Romeu e Julieta* é um curioso exemplo de como adaptações podem ser radicalmente diferentes, e é difícil questionar que o público que procura obras cinematográficas tão distintas quanto a adaptação de um Franco Zeffirelli ou do australiano Baz Luhrmann, está na verdade em busca de algum “simulacro” do texto shakesperiano. Talvez a mesma história de amor não consumado, talvez a força de seus personagens. Se Zeffirelli realizou seu *Romeu e Julieta* buscando certa fidelidade quantos aos eventos da peça, cronologicamente, tentando respeitar a caracterização dos personagens, recriando diálogos com o inglês da época vitoriana, ainda que com a carga acadêmica que caracteriza seu cinema, Baz Luhrmann realizou outra leitura repleta de elementos historicamente modernos, interracialiais, referências ao universo *gay*, megalomaniaco, ultracolorido. Jean-Luc Godard possui sua própria versão de *O Rei Lear* – e em se tratando de Godard, desnecessário dizer que temos aqui uma “inspiração” do qual se valeu para tratar de outros assuntos e ensinar uma reflexão sobre a linguagem, aspecto caro de sua obra. Há um comentário curioso de Robert Stam (2008) a respeito da adaptação godardiana, bastante elucidativo a fim de explicar os múltiplos sentidos que uma adaptação pode ter – mesmo o de negar completamente o original ou até de “iludir” o espectador.

Godard “adaptou” *Rei Lear*, mas alegou, talvez como uma *boutade*, nunca ter lido a peça (nem é preciso dizer que a não leitura da fonte torna absurda a ideia mesma da fidelidade na adaptação). E na adaptação do canônico Ur-texto – as Sagradas Escrituras – em *Je Vous Salue Marie* (Ave Maria), Godard enviou a Virgem Mãe a um ginecologista indiscutivelmente anacrônico, provocando a ira de católicos militantes da *direita* que exigiram que o filme fosse banido. (STAM, 2008, p. 363)

São exemplos até básicos, mas importantes se pensarmos que colocam de cara em xeque a ideia de que uma grande obra literária deveria resultar num igualmente notável trabalho cinematográfico. Tendo como exemplo célebre o ambicioso *O Processo* realizado por Orson Welles, Assis Brasil observa:

Para nós, que conhecemos alguma coisa da obra de Kafka, o que existe (ou persiste) de Kafka em *O processo* de Welles, é exatamente aquilo que faz do filme uma frustração. A linguagem cinematográfica, por excelência realista, jamais aceitaria o simbolismo literário, ou a metáfora totalizante de uma fábula. Conservando em seu filme o “roteiro” absurdo e alucinante do

romance de Kafka, Welles não fez mais do que *ilustrar* a obra, através de alguns bons recursos de seu cinema peculiar. (BRASIL, 1967, p. 27)

Em diversas ocasiões o cinema buscará “beber” da fonte da literatura, seja para recriá-la numa tentativa de grande empreendimento cinematográfico, como parece ser o caso de Welles, artista cômico das virtudes do romance clássico de Franz Kafka e que dava seu “tiro no escuro” ao tentar realizar adaptação de obra colossal e complexa.

Teremos outros exemplos clássicos como o ambicioso *Guerra e Paz* realizado por King Vidor, embora aqui diferentemente de Welles, que tentava manter a engenhosidade de Kafka e seu espírito no filme. O filme de Vidor parece mais buscar “carona” no renome da obra de León Tolstói, procedimento comum quando falamos em adaptações literárias para o cinema. A obra de King Vidor certamente frustrou leitores de Tolstói, uma vez que não possuiria nenhuma grande correlação efetiva com a obra do romancista russo, apenas tomaria “de empréstimo” alguns momentos importantes, personagens e o enredo. A um só tempo, não foi nem de longe vista como uma obra original, pois seus expedientes não permitiam remeter ao universo tolstoiano. De uma obra literária grandiosa a um filme pequeno, um “melodrama menor”. Aceitando que a noção de fidelidade, por si só, não possui grande força teórica, sendo um tanto inadequada, é possível afirmar que certamente as opções para a tentativa de recriar *Guerra e Paz* foram um tanto equivocadas, uma vez que sequer mantiveram aquilo que Bazin (1991) em *O cinema* chamará de “atmosfera”; e ao mesmo tempo, não conseguiram ser original ao buscar outro “atalho”, algum efeito diferente ou mesmo algum recurso de “dessemelhança”. Nesse sentido, uma obra como *Laranja Mecânica* parece uma feliz adaptação não apenas por reproduzir o enredo, mas porque seus personagens e situações se caracterizam pela recriação da atmosfera de violência que caracteriza o romance de Anthony Burgess.

O exemplo de *Guerra e Paz* se encontra em um sem número de obras que, certamente carentes de originalidade ou à procura de publicidade, tenderão a se valer dos “correspondentes” literários tal qual uma espécie de muleta, um fator de afirmação e legitimação. Um mecanismo para se impor aprioristicamente, como que a se apresentar dotada de certo valor, uma vez que partiria de uma fonte literária importante. Assim, todo *Dom Quixote* ou *Robinson Crusóe* que encontramos no cinema – e são muitos – parecem querer ter essa afirmação. E não apenas estes dois clássicos: quase toda grande obra literária encontrou algum lugar no cinema, da *Odisseia* homérica à *Divina Comédia* dantesca, da Bíblia Sagrada aos monumentos dramáticos de Shakespeare.

O cineasta e crítico Eric Rohmer (2000) num texto clássico sobre *Moby Dick*, adaptação feita por John Houston, chega a desaconselhar a tentativa de recriação de obras tão canónicas e de enorme envergadura literária.

Lo que reprocharía a John Houston es, pues, ante todo, su elección. La adaptación de *Moby Dick* más que imposible es inútil. Un golpe de genio es golpe de suerte. Nunca se repite, y sobre todo em el ámbito del arte, “uno no se baña dos veces el el mismo río”. Que el cineasta respete la novela o la traicione no añade nada a la perfección de una obra completamente acabada. (ROHMER, 2000, p. 153)

Rohmer (2000), contudo, talvez não considere que a adaptação existe sobretudo como uma recriação, e não como uma tentativa de acréscimo a um texto literário, ainda mais um clássico “intocável”, como seria o romance de Herman Melville.

O estudo do fenómeno da adaptação do texto literário para meios audiovisuais requer cuidados especiais. Em si, traz desde já dificuldades e convida à percepção de especificidades, uma vez que tratamos de um modo especial de tradução: entre o escrito – um romance talvez – e o audiovisual, como um filme, há uma diferença fundamental entre a natureza dos signos. Essencialmente, a questão deriva do fato de tratarmos de uma transposição de signos verbais para signos não verbais. Daí, já se apresenta um problema fundamental: é possível, de fato, usar a expressão “adaptação” para falar da transposição do texto literário para o fílmico? Parece-nos que, com a devida cautela, o próprio termo “adaptação” sofre certa “adaptação”, por assim dizer, uma vez que, se partirmos da ideia de que “adaptação” teria como pressuposto uma perfeita migração de elementos detectáveis, de ordem narrativa ou não, para outro meio, as diferenças fundamentais entre as plataformas escritas e audiovisuais já colocariam por terra essa noção. Tão grande a abrangência da ideia de adaptação que poderíamos localizá-la mesmo entre signos verbais, caso das traduções dos romances ou poesias. Neste último, o problema da tradução poética é de tão complexo que leva autores a afirmar que não há, de fato, como traduzir um poema. Ainda se nos determos entre exemplos no universo de signos verbais, encontraremos farto uso do termo “adaptação”, por exemplo, de clássicos da literatura em romances infantis ilustrados ou obras infanto-juvenis. Pensemos, a título de ilustração, um exemplar de *Os Lusíadas* “adaptado” para um público infanto-juvenil. O que seria a própria “adaptação” seria nada mais que uma condensação, ou talvez um resumo, com uma linguagem didática, considerada facilmente inteligível e digerível. O poema épico seria resumido apenas às histórias nele

cantadas, sem os requintes e complexidades da escrita poética, desprovido das astúcias da linguagem de Camões, encolhido dentro de uma lógica pedagógica. A única transposição aqui seria a de certos elementos narrativos: uma coletânea de episódios, intercaladas em forma de capítulos, a fim de trazer uma lívida noção do original.

As adaptações, sobretudo destinadas ao nicho infanto-juvenil, frequentemente ganham ares de francas “deturpações”, de paráfrases simplificadoras, transformando Shakespeare e sua poesia no teatro em pequenos romances insossos. E por “adaptação” frequentemente se entende “condensação”, como versões de *A Odisséia*, ou de romances razoavelmente longos, como *Os Miseráveis* de Victor Hugo ou *Moby Dick*, de Hermann Melville. Ainda tratando do signo verbal, consideremos os problemas de outra forma de adaptação, de natureza traumática, talvez impossível na prática: a tradução de poesia. Também aqui o termo “tradução” parece uma convenção, soando senão inadequado, ao menos imperfeito. Se dentro do universo das narrativas em prosa, aparentemente é possível captar a essência e derrotar os obstáculos linguísticos, cabendo aos críticos conceituar a tradução como “boa” ou “ruim”, nas plagas da poesia com frequência ocorre a opinião de sua impossibilidade de tradução, dado seu vínculo a fatores peculiares da língua original, elementos sinestéticos e musicais, a natureza do fazer poético. Qualquer tradução resultaria, assim, numa tentativa, ou numa reprodução residual, ao até a uma nova composição que mantivesse elementos poéticos afeitos ao original, mas nunca sendo o mesmo poema noutra idioma<sup>8</sup>. Assim, a tradução de poesia, longe de um exercício feito por diletantes com manual e dicionário em mãos, tem sido problema travado no campo da semiótica. Anna Maria Balogh (2005, p. 49), ao lembrar Jakobson, acentua a ideia da *intransponibilidade* de linguagens, ao se referir não apenas na poesia, mas no que entende por “função poética”. As obras fílmicas encaixam-se, segundo a autora, nesta função. Balogh (2005) busca definir “adaptação” entre meios literários e audiovisuais:

Este processo pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra –, para um texto no qual convivem substâncias da expressão heterogêneas, tanto no que concerne ao visual, quanto no que concerne ao sonoro. (BALOGH, 2005, p. 48)

O audiovisual, neste caso o cinema, conforme expressão da autora, congrega “substâncias” diversas, dada a natureza profundamente híbrida das plataformas de

---

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges afirmou, certa vez, que a melhor tradução de uma obra literária para outro idioma seria aquela que mais distancia a história da original.

linguagem audiovisual. Mesmo em obras aparentemente uniformes, contém em si, potencialmente ou não, um amálgama de possibilidades narrativas que não raro competem para a confusão no que se refere a sua análise. Portanto seria pedestre tentar enxergar alguma “legitimidade” em adaptações como *Guerra e Paz*, de King Vidor, em virtude da natureza altamente volátil e heterodoxa dos elementos que compõe o todo cinematográfico.

Importante notar, no entanto, que alguns dos mais importantes filmes já realizados, como obras seminais de Alfred Hitchcock tais como *Janela Indiscreta*, *Um Corpo que Cai*, *Marnie*, são também baseados na literatura de ficção, naquele segmento literário que passou a ser conhecido por *pulp fiction*. A “ficção de polpa” é a novela de boa vendagem quase sempre vista com maus olhos pela crítica, mas que no universo do cinema parece ter caído bem, o que faz reforçar a inconsistência da ideia de que uma película poderia conter maior grandeza por se basear em livros de grandes autores. Além dessa *pulp fiction*, cabe observar as afinidades entre literatura e cinema em alguns gêneros específicos. O cinema *noir* herdou essa denominação da “Série Noire”, e porque boa parte de seu cinema foi marcado pela adaptação literária de autores como Dashiell Hammett – caso do célebre *O Falcão Maltês*, adaptado por John Houston. A literatura “de polpa” aqui serviu, como seria com Hitchcock e outros cineastas, perfeitamente na união entre a literatura e o cinema. Sandra Reimão (1983) define a “Série Noire”:

O “romance negro” tem na coleção “Série Noire”, que começou a ser publicada na França em 1945 seu ápice e seu reconhecimento pelo público. Mas a sua plataforma de lançamento foi a revista *Black Mask*, uma típica “*pulp magazine*”, revistas baratas com baixa qualidade de impressão e de gosto duvidoso, nos quais os escritores são pagos por palavras, onde, a partir de 1925, Hammett começou a publicar seus contos e todos os seus textos importantes. (REIMÃO, 1983, p. 51)

Assim, a literatura “menor”, vendida em bancas de jornal e frequentemente se aproveitando de temas comuns ao jornalismo já se mostrava com potencial comercial para o cinema. O “enlace matrimonial” entre o cinema, literatura e seu aspecto factual teve poderosos agentes de estímulo, fazendo com o que o fenômeno da adaptação literária não ficasse apenas circunscrito aos clássicos (como *Grandes Esperanças*, de Charles Dickens, dirigido por David Lean, à “ficção barata” (como em Hitchcock), ou a lendas antigas, de tradição oral, como *Gollem*, levado ao cinema por Robert Wiene. O cinema já se baseava em fatos reais desde os primórdios, como no pequeno *O Caso*

*Dreyfuss* realizado por George Méliès. Assim, a realidade, ou um “ideal de realidade” seria fiador de credibilidade para alguns, em contraposição com os filmes baseados em textos “meramente ficcionais”. O diálogo entre cinema e realidade, assim, teve como “precursores”, se assim podemos dizer, já nos documentaristas britânicos, ou no pioneiro *Nanuk*, documentário de Robert Flaherty sobre os esquimós. Também destacaremos a importância do soviético Dziga Vertov, despiando seus filmes até mesmo da *mise-en-scène* e atores. Além da importância de escolas estéticas, como a inaugurada e capitaneada pelos italianos a partir da década de 1940. É evidente que, no caso de um Vertov ou nos cineastas britânicos, como Flaherty, falamos de documentaristas; no entanto, boa parte do êxito do cinema dos neorrealistas italianos, como Rossellini, deve-se a sua capacidade de “parecer documental”. E em *Roma Cidade Aberta*, quase um “filme-manifesto” encontraremos inserções documentais dispostas de tal forma que se adequam perfeitamente ao ritmo narrativo do filme, conferindo assim esse “coeficiente de realidade”, sendo ficcional com elementos documentais, ou ainda: mostrando com crueza documental, numa obra de ficção.

O documentário evoluía nessa busca, com caráter próximo ao jornalismo, a objetividade, ainda que “falseada”, realizada com fins de propaganda, algo também sempre afeito à lógica da produção jornalística. Leni Riefenstahl é um ótimo exemplo. Outros como Jean Rouch deixarão a câmera fluir, quase que passiva, “ausente”, sobre a imagem das tribos africanas que documentava, a fim de inibir interrupções em seus rituais diários, numa espécie de “auto-exclusão” da figura do próprio diretor, em prol da maior realismo possível. E não tardaria muito ao direcionamento do cinema “ficcional” rumo ao documentário, desde o citado *Roma Cidade Aberta*, com inserções autênticas das tropas alemãs marchando sobre Roma, gravadas sorrateiramente, até o pequeno excerto bélico numa obra como *Jules e Jim*, de François Truffaut. O cinema de Jean-Luc Godard, dentre os autores franceses da *Nouvelle Vague*, surge com o mais híbrido e volátil *par excellence*. Ao chegar a trabalhos como *A Chinesa* e *Sympathy for the Devil*, antes do noivado maoísta com o documentário de esquerda no grupo intitulado *Dziga Vertov*, as fronteiras entre conceitos engessados de “real” e “ficcional” são francamente abolidas, fazendo da própria discussão sobre limites genéricos algo aparentemente desnecessário. No Brasil, a figura de Humberto Mauro é essencial para pensarmos essas relações, muito antes da tendência cinemanovista para a busca da compreensão da miséria do país, apelando, no terreno da ficção, para a exploração de personagens marginais e marginalizados, para os confins do país e a periferia das grandes cidades. A

busca pelo factual se insere na tradição cinematográfica brasileira (poderíamos afirmar: audiovisual) de longa data.

### 1.1 O caso brasileiro: miséria, Cinema Novo e um “cinema de protesto”

Passemos, agora, ao caso brasileiro. O cinema brasileiro se vale do recurso da adaptação há muito, tendo seus ecos desde que a produção nacional passou a ter maior fôlego, com as chanchadas da extinta produtora Atlântida e com obras da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Para ficarmos em exemplos pontuais, é digno de nota a “viagem” de Graciliano Ramos ao *écran*. E o nome de Nelson Pereira dos Santos será destaque, conforme assinala Lucas (2007):

O principal diretor e roteirista a lidar com a ficção brasileira foi Nelson Pereira dos Santos cujo *Vidas secas* (1963), baseado no romance de Graciliano Ramos, ganhou três prêmios em Cannes (1964) [...]. Da obra de Jorge Amado, realizou *Tenda dos milagres* (1975) a partir do romance do escritor baiano. E ousou levar alguns contos de Guimarães Rosa, no filme *A terceira margem do rio* (1993) baseado em *A terceira margem do rio*, *A menina de lá*, *Os irmãos Dagoberto*, *Fatalidade e sequência*, narrativas pertencentes a *Primeiras estórias* de João Guimarães Rosa. (LUCAS, 2007, p. 14)

Nelson Pereira dos Santos realizou uma autêntica obra-prima em *Vidas Secas*, marco do Cinema Novo, e duas décadas depois ainda se dedicaria a *Memórias do cárcere* (1983). Léon Hirszman realizaria o notável *São Bernardo* (1975). Porém, é igualmente fundamental, nestes exemplos nativos, estabelecer uma distinção entre os méritos das obras literária e cinematográfica. Se Nelson Pereira criou um filme notável, não foi apenas pela presença das cenas marcantes do romance de Graciliano, mas porque soube explorar expedientes cinematográficos que garantiriam uma “reprodução” da economia e a *secura* que caracterizam a obra do escritor alagoano.

Portanto, a majestade estética do filme *Vidas Secas* e do romance *Vidas Secas* contém certo “paralelo”. Mas aqui, como em *Laranja Mecânica* de Burgess / Kubrick, e diferentemente de *Guerra e Paz* de Tolstoi / King Vidor, percebemos que as opções estéticas do autor aprofundaram as semelhanças, por mais que haja intransponível independência entre as plataformas literária e cinematográfica. As obras, de naturezas distintas, permanecem distantes; e mesmo não tendo lido o romance de Graciliano, isso pouco importará para a análise do filme de Nelson Pereira. E, evidentemente, o processo

de leitura do romance seguido da visualização do filme resultará num intercâmbio mental que provavelmente irá satisfazer a quem espera que a adaptação tenha, ao menos, certo grau de fidelidade, não sendo apenas a obra um fio condutor ou uma suave inspiração. Num texto clássico<sup>9</sup> de Henri Bergson, encontramos interessante explicação sobre nossos mecanismos mentais que trabalham a favor dessa recomposição ou reconfiguração em nossa memória, permitindo após a fruição sensorial das imagens um bem acabado entendimento.

Se a imagem retida ou rememorada não chega a cobrir todos os detalhes da imagem percebida, um apelo é lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória, até que outros detalhes conhecidos venham a se projetar sobre aqueles que se ignoram. E a operação pode prosseguir indefinidamente, a memória fortalecendo e enriquecendo a percepção, a qual, por sua vez, atrai para si um número crescente de lembranças complementares.(BERGSON, 1999, p. 115)

Observa-se que o prévio conhecimento das obras literárias terá efeitos cruciais para a compreensão do texto fílmico, ainda que não seja por isso que a obra fílmica possa ser considerada original ou “marcante”. Mas em casos como o de *Vidas Secas*, podemos rememorar algo do que Bergson (1999) escrevera: há uma *retroalimentação mental* quando assistimos ao filme, o qual não apenas toca em regiões profundas de nossa memória como inevitavelmente tende a tecer suas maneiras singulares de interdiálogo como a narrativa pré-conhecida, no caso o romance de Graciliano.

É preciso reconhecer que casos como as adaptações a partir de Graciliano Ramos são excepcionais. Podemos pensar em obras curiosas, como as versões de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – desde o convencional trabalho homônimo de André Kloetzel, até um curioso e hermético *Brás Cubas* de Júlio Bressane. Grandes obras de nossas letras se encontram no cinema, mas com pouco brilho: *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, obras de Jorge Amado, exemplos não faltarão. E assim como no “caso Hitchcock”, encontramos filmes fundamentais a partir de obras literárias que, sem serem exatamente desprezíveis, tampouco parecem ter atingido alguma “esfera áurea” face à crítica literária. Mas é inegável, por exemplo, a importância de *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varela, que resultaria no filme *Carandiru* realizado por Hector Babenco, com roteiro de Fernando Bonassi e Bráulio Mantovani. Também podemos

---

<sup>9</sup> *Matière e mémoire* foi publicado em 1896 (pouco depois da primeira exibição do cinematógrafo pelos irmãos Lumière). Sua obra seria de enorme inspiração para teóricos do cinema num momento posterior – sobretudo nos clássicos *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo* de Gilles Deleuze.

citar *O Que é Isso, Companheiro?*, filme de Bruno Barreto baseado no relato de Fernando Gabeira. Ou mesmo os recentes *Tropa de Elite*, o primeiro e sua continuação, ou ainda um trabalho de inegável valor e raríssima repercussão em nosso cinema: *Cidade de Deus*, também baseado num romance, de Paulo Lins. Em todos esses casos percebemos a procura de boa bilheteria aliada a filmes que interpretam ou contém visões sobre o Brasil, sua identidade, seu cotidiano. Daí observamos que um elemento comum a todos é a presença, quase insuportável, da *violência*. Não é, evidentemente, um ingrediente novo, tampouco mero truque para atrair bilheterias ou “vender” certa imagem do Brasil universo afora. Desde o começo do Cinema Novo, com Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Roberto Pires<sup>10</sup>, Ruy Guerra, Leon Hirszman e Carlos Diegues o foco de nossa produção, com a inspiração dos italianos neorrealistas e com o sopro de liberdade narrativa advindo da *Nouvelle Vague* francesa, passou a ser a urgência de tratarmos dos problemas nacionais mais prementes. A fome e a miséria aqui se encaixavam, em nossa proposta de cinema, nossas opções estéticas, num contexto de reflexão política e social ainda muito fortes no cinema brasileiro.

Não que cinema nacional tivesse se tornado sinônimo de “miséria”, vide a magnífica obra de Walter Hugo Khouri, que atravessou décadas. E mesmo o documentário *A Opinião Pública* de Arnaldo Jabor, nome afeito ao Cinema Novo, parecia demonstrar preocupações com demais setores da sociedade, como os jovens de classe média. Mas se hoje percebemos o quanto ainda permanecemos atrelados à violência, a herança cinemanovista é talvez a maior responsável.

Porém, como notamos, os sucessos recentes nas décadas de 1990 e 2000 são perpassados por obras literárias, e obras quase sempre inspiradas ou embasadas em casos reais. *Estação Carandiru* narra as experiências de um médico que acompanhou os presos na prisão de mesmo nome, famigerada pelo massacre ocorrido em 1992, que culminou na morte de 111 presos. No filme *Carandiru* há um caso exemplar de um processo frequente na cinematografia brasileira: a busca por reportagens ou casos verídicos para alimentar a produção nacional. Não que tal fenômeno seja novo na história, mas no Brasil ocupa um espaço especial. A busca por casos verídicos, ou ainda, a busca pelo factual faz com que, com frequência o cinema brasileiro procure por obras literárias eivadas de elementos jornalísticos, quando não completamente tomadas

---

<sup>10</sup> Hoje pouco lembrado, Roberto Pires é figura chave no cinema nacional. Impulsionador da carreira de Glauber Rocha, amigo, produtor, além de cineasta original, autor de *Tocaia no Asfalto* e *A grande feira*, além do primeiro longametrage baiano: *Redenção*, de 1959.

pela reportagem. Se as histórias do Capitão Nascimento em *Tropa de Elite* são fictícias, a presença da “elite da tropa” composta pela Batalhão de Operações Especiais (BOPE) da polícia do Rio e sua cruzada contra o narcotráfico são elementos de atração fundamentais.

A partir dos anos de 1970, notamos mais e mais a busca constante por parte do universo cinematográfico por obras literárias inspiradoras, “adaptáveis”. E notavelmente, o cinema parece buscar não apenas com autores canônicos, mas com obras literárias tidas como “de segunda mão”, priorizando o diálogo com certas identidades nacionais – ou seja, ainda com os fatores “miséria” e “violência” em foco. Já não existia um Brasil de miséria apenas rural. Era o país do “milagre econômico”, um Brasil de fortíssimo êxodo rural e disparidades dentre as regiões. No contexto traumático do regime militar instaurado em 1964, com a presença da censura, num momento de crise permanente de nosso cinema (no que se refere a seu financiamento), a Sétima Arte havia se voltado para a *realidade*, embora o processo do Cinema Novo fosse anterior ao próprio golpe de 1964. No entanto, no cinema dos anos 70, se a “realidade” continuava em foco, dessa vez era de forma distinta da proposta cinemanovista (embora a herança do Cinema Novo e seus cineastas continuassem ativo), sem reflexões mais demoradas, mas em busca de “respostas rápidas” para os problemas do país. O cinema brasileiro, sobretudo nos anos de 1970 estabeleceria um diálogo poderoso com as letras de sua época – momento em que a literatura nacional, o nosso “novo romance” e seus “protestos<sup>11</sup>” ganhavam força.

A figura do repórter-escritor passa a ter uma importância inédita, e desfila já protagonista daquilo que Flora Sussekind (1984) entenderá como um terceiro momento do “naturalismo” em nossas letras, um romance-reportagem eivado de nuances naturalistas. Esse repórter-escritor passa a estender sua pena e sua máquina de escrever sobre os roteiros de cinema, e com frequência terá suas obras capitais assediadas pela produção de cinema nacional. Assim, um *best seller* como *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, de José Louzeiro, terá não muito depois de seu lançamento uma versão para o cinema, realizada por Hector Babenco e escrita (roteirizada) pelo mesmo Louzeiro. A série de reportagens, romanceadas / “romantizadas” do herói bandido Lúcio Flávio Villar Lírio surgem em forma de romance, de altíssima vendagem à época, e logo depois com Reginaldo Faria vivenciando o alourado, culto e calculista bandido.

---

<sup>11</sup> Referência ao *Protesto e o Novo Romance Brasileiro* de Malcolm Silverman.

Louzeiro, repórter-romancista, passaria a ser figura frequente nos roteiros do cinema à época.

Louzeiro ainda teria seu *Infância dos Mortos* convertido em filme, *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, já na década de 1980 (veremos a seguir que certamente há mais de *inspiração* do que propriamente uma adaptação). Assim como outros repórteres-romancistas da época, ou escritores divididos entre a literatura ficcional e a reportagem, que seriam roteiristas de películas baseadas em suas obras. Caso de Aguinaldo Silva (roteirista de *República dos Assassinos*, de 1979, inspirado em seu livro de mesmo nome), Valério Meinel (*Porque Cláudia Lessin Vai Morrer*, 1979), Rubem Fonseca (*Lúcia McCartney* à época, em 1971 e anos depois ainda escreveria o roteiro inspirado em sua obra *A Grande Arte* para Walter Salles). Encontramos até mesmo a presença de João Antonio, autor do roteiro de *O Jogo da Vida* (1975), de Maurice Capovilla. E boa parte da movimentação do cinema à época estaria de alguma forma ligada a essa “onda” – filmes que de alguma forma dialogavam com fatos reais, mesmo que com o franco propósito de distorcê-los, ou que serviam como forma de “diálogo” com outros filmes do período. É o caso do truculento *Eu Matei Lúcio Flávio* (1977), inspirado no miliciano Mariel Maryscott, que surgiria como clara resposta ao *Lúcio Flávio* de Hector Babenco.

Identificamos assim um importante fenômeno: o cinema brasileiro da década de 1970 buscará no “romance de protesto” daquele período fontes para sua produção. A adaptação de obras como as citadas acima, romances “ensangüentados” e marcados por elementos do jornalismo, ou legítimas reportagens em forma de romance. Se tal fenômeno ganhou espaço nos anos de 1970, mesmo com os altos e baixos da produção nacional continuaria a ter relevância em momentos posteriores. O romance-reportagem, cru e jornalístico de um Valério Meinel ou de Louzeiro, terá correspondentes no cinema, em filmes quase igualmente “crus”, despojados de grandes preocupações estéticas, interessados no sucesso dos livros e na repercussão dos casos tratados. Longe de ser um cinema de inovação, e muito menos uma “escola” ou um “movimento”, terá diversos exemplares, como os já citados *Lúcio Flávio* e *Pixote*, baseados em Louzeiro; *O Caso Cláudia*, e também *Sequestro*, ambos baseados em obras de Meinel; ou ainda obras hoje pouco lembradas, como *Amores da Pantera*, romance de Louzeiro inspirado na morte da *socialite* Ângela Diniz, terá sua versão cinematográfica, dentre outros exemplos.

Assim, verificamos que o processo de diálogo entre o cinema brasileiro e a literatura – mesmo que seja a *pulp fiction* ou o romance-reportagem de Louzeiro, Meinel e outros – além de relatos jornalísticos, constitui uma realidade digna de nota. Também ressalte-se a importância do jornalismo, que via reportagem e daí para o romance, servirá como provedor do “coeficiente de realismo” necessário para o interesse das obras. Ao comentar o cinema da “Boca do lixo” paulistana, muito afeito ao erotismo e destacando cineastas como David Cardoso, Almeida (2002) ressalta os liames existentes entre cinema policial desse período e a “literatura barata”; sua “fórmula” parece muito bem se associar a esse cinema do *fait divers*, muito ligado à reportagem e com forte contribuição dos repórteres-escritores do período.

Essa “indústria pobre” se apropriou, sem grandes pruridos e justificativas, não só do imaginário cinematográfico do gênero, como também de outros elementos da cultura popular: o sucesso de uma determinada literatura com ares de *pulp fiction* masculina, veiculada em edições baratas vendidas nas bancas de jornais, e o enfoque jornalístico popular dos casos policiais. (ALMEIDA, 2002, p. 134)

Até hoje o trânsito e diálogo entre jornalismo, literatura e cinema continuam vivos na produção nacional de filmes. Após a chamada Retomada – o cinema de 1995 em diante, filmes como *Cidade de Deus* contém claramente essas amarras – o filme dirigido por Fernando Meirelles é baseado no romance de Paulo Lins. Obras de autores como Beto Brant, repletas de violência urbana, contém a marca do roteiro de Marçal Aquino, repórter e romancista. E mesmo filmes como os de Sérgio Rezende, seja seu *Lamarca* ou *Zuzu Angel*, insistem em retratar figuras de nosso momento político recente e traumático, após o movimento militar de 1964. Rubem Fonseca aparece como roteirista em *O Homem do Ano* (filme dirigido por seu filho José Henrique Fonseca), baseado no romance *O Matador* de Patrícia Melo, autora tida como “herdeira espiritual” de Fonseca.

Ainda um grande número de películas nacionais têm como fonte romances que de alguma forma se situam no âmbito do não-ficcional, ou orbitam no espaço de diálogo entre jornalismo e literatura, como é o caso de *Tropa de Elite*. Também fazem parte deste universo o romance de autores como Rubem Fonseca, e mais ainda, abre-se certo espaço para seus “herdeiros”, Patrícia Melo e Tony Bellotto, cujos *Bellini e a Esfinge* e *Bellini e o Demônio* já possuem versões cinematográficas. Interessa-nos que, no fenômeno da adaptação, parece sempre existir algum “fator de pressão”, algum *leitmotiv*

que vá permitir ao livro ser adaptado, independente de reunir ou não certas sofisticações ou qualidades literárias ditas “elevadas” – e o mesmo parece valer para o cinema, cuja voracidade e natureza híbrida por excelência permitem, por exemplo, a versão de *best sellers* como *O Suave Veneno do Escorpião*, assinado pela ex-garota de programa Rachel Pacheco e levado ao cinema imediatamente após seu êxito, com o título de *Bruna Surfistinha*. Por pitoresco que possa soar, aqui temos um exemplo de imediato sucesso de vendas no mercado editorial prontamente requisitado pela indústria do cinema – e o maior fiador do sucesso, de livro e filme, é sua procedência biográfica, seu apelo sobre uma história que, mesmo que com invenções e modificações, parecerá ao público sempre algo “real”.

Curiosamente (e talvez paradoxalmente), também por sua suposta “realidade” há o recente fenômeno da busca pela adaptação de obras de literatura espírita, supostamente psicografadas por médiuns. Assim foi com *Nosso Lar*, baseado em livro de Chico Xavier, pouco após o sucesso estrondoso do filme *Chico Xavier* (de Daniel Filho). Heróis populares continuam a manter seu prestígio e poder de comoção. E aparentemente a literatura espírita parece longe de ter esgotado o interesse da indústria cinematográfica brasileira.

Deste modo observamos certo “padrão” para que as adaptações venham aparecendo, ou o porquê de certas opções por parte da indústria do cinema. De modo geral, este “padrão” se deve à capacidade de dialogar, cronologicamente, com o período em que é realizado. Assim, se romances de José Louzeiro, marcados por acontecimentos de seu tempo tiveram seu sucesso no cinema poucos anos depois do sucesso literário, hoje dificilmente teriam o mesmo espaço. Um crime chocante dos anos 70, em torno do qual avultou-se imensa repercussão, a morte da *socialite* Ângela Diniz, inspirou romance de Aguinaldo Silva, e também *Os Amores da Pantera* de José Louzeiro. O caso em si nunca foi levado ao cinema, tal como foi, embora a intriga de fato, envolvendo personagens da alta sociedade, sexo, drogas, traições, negócios e política contivesse toda a nitroglicerina para garantir um sucesso cinematográfico. Se à época foi deixado de lado pelo cinema<sup>12</sup>, hoje parece irreproduzível, pois que o novo público

---

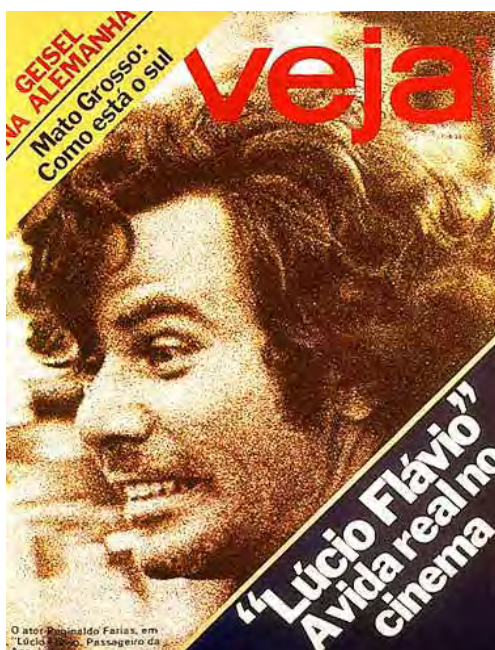
<sup>12</sup> Para não dizer que a obra não foi ao cinema, em 1977 Jece Valadão dirigiu *Os Amores da Pantera*, com Vera Gimenez, baseada no romance de Louzeiro (que roteirizou o filme). No entanto, trata-se mais de uma obra de ficção com inspiração no caso, e com o desfecho tão conhecido à época: a personagem principal, Tamara, é morta com diversos tiros no rosto pelo amante. No entanto, para fugir de eventuais problemas, Louzeiro afirma a título de epígrafe que “histórias como esta acontecem” e que “aproximar este caso de outros idênticos, será absoluta má-fé ou incontrolável tendência ao absurdo!”. O filme de Valadão explica que semelhanças eventuais são “mera coincidência”.

consumidor do cinema não terá o apelo do caso – em boa parte isso pode explicar o limitado êxito de *Zuzu Angel*, de Sérgio Rezende, obra por demais presa ao seu tempo.

A violência sempre foi marca fundamental no cinema nacional, e talvez tenha sido mais bem explorada, do ponto de vista comercial, após as séries de filmes baseados em romances-reportagens, a partir dos anos de 1970. É evidente que já existia a temática no cinema nacional, mas quase sempre atrelada à questão da miséria, como na adaptação de *Vidas Secas* por Nelson Pereira dos Santos ou em *O Pagador de Promessa*, de Anselmo Duarte, baseada na peça teatral de Dias Gomes. É digno de menção *O Assalto ao Trem Pagador*, dirigido por Roberto Santos em 1962, baseado num caso verídico, dentre outros filmes. A partir da década seguinte o tema seria aproveitado com mais voracidade, e muito disso se deve ao jornalismo policial de repórteres como Louzeiro, Meinel, Aguinaldo Silva e também Rubem Fonseca e João Antonio. Desbravadores do fenômeno da violência urbana, todos eles escreveriam obras que virariam filmes, e o cinema viria a requisitar sua presença *in loco* para compor roteiros – Louzeiro assinou mais de vinte em sua carreira. Naquele momento se estabeleciam as relações entre reportagem, literatura (via romance-reportagem) e cinema. Uma espécie de “cinema-reportagem”. Mais adiante buscaremos interpretar algo mais da obra de José Louzeiro, expoente fundamental dentro desse processo, bem como discutir não apenas a importância da adaptação para o audiovisual, mas o fenômeno em si, com suas astúcias e singularidades, baseando-nos na obra de Louzeiro.

## 2 Jardins de chumbo: do romance-reportagem a um “cinema-reportagem”

### 2.1 Jardins de chumbo: o escritor-repórter no Brasil dos anos 60 e 70



Edição da revista *Veja* sobre o filme *Lúcio Flávio* acentua a relação entre cinema e a “vida real”

Durante a década de 1970, em meio a um dos mais tensos momentos políticos da história recente do Brasil, um novo tipo de romance ganhava espaço e visibilidade. Quase sempre portador de conteúdos considerados subversivos e francamente contrários aos ditames da política à época, esse romance, que angariava leitores de variadas classes sociais e via de regra possuía má aceitação por parte da crítica literária, aparentemente significava uma espécie de “ressurgimento” de uma tradição em nossas letras, com certas afeições com o naturalismo. Esse “novo romance”, à primeira vista, parecia carregar em si certas reminiscências do naturalismo ou talvez até novos elementos que permitissem um encaixe, ainda que imperfeito, numa tradição naturalista em nossas letras. Em fins do século XIX a ciência e a psicologia – não apenas com a psicanálise –, e suas marcas fortes do darwinismo e da influência do positivismo de Comte e Spencer estavam na condução do processo (como se vê na obra de um Júlio Ribeiro ou de Aluísio Azevedo). Ainda que tardio, nosso naturalismo, científico e importado da França parecia uma resposta literária condizente com a realidade brasileira do período. Num outro momento, conforme explana Flora Sussekind (1984) em seu *Tal Brasil, Qual Romance?*, as questões regionais e de mote social tomariam a dianteira na chamada “geração de 30”, o que a autora identifica como um segundo momento naturalista em nossas letras. O terceiro momento seria identificado nos anos marcados pela truculência do regime militar instaurado com o golpe de 1964; uma espécie de “eterno retorno” do naturalismo, ou ao menos com algum interdiálogo com aquela tradição, dessa vez com novos personagens, contornos, preocupações.

Nesse momento, a figura do jornalista aparecia como aliado e fiador dessa estética. Ou, como nas palavras de Flora Sussekind (1984, p. 41): “a primeira vez como *estudos de temperamento*, a segunda como *ciclos romanescos memorialistas*, a terceira como *romances-reportagem*”. Se por naturalismo podemos entender uma tendência à busca por certo ideal de objetividade, como rezava a cartilha positivista do século XIX, com conseqüente ocultação da própria ficcionalidade em alguns casos; e se considerarmos que, na geração de Júlio Ribeiro se utilizava laudos médicos, descrições patológicas e um cientificismo pulsante imperavam como forma de corroborar a “realidade” dos romances, poderemos encontrar sem grande dificuldade as razões do enlace entre esse “naturalismo” dos anos de 1960 e 70 e a aliança com a reportagem – ou ainda, o romance-reportagem. O ideal de objetividade do jornalismo pareceu o subterfúgio e expediente estético ideal, desde *A Sangue Frio* de Truman Capote, mas também com contribuições de outros vetores literários. Na verdade, ao menos desde

Émile Zola já surgia uma afiliação entre o romancista e o jornalista, pois que Zola se travestia dos tipos que documentava, anotava e reproduzia em seus romances uma certa “realidade” que ele mesmo experimentara, como um autêntico repórter investigativo. À época do precursor francês, havia talvez um contexto favorável a essa busca, não apenas pela vigência filosófica do positivismo, do evolucionismo e as diversas tendências que associavam às estruturas sociais e humanas à biologia. Colaborava para tal a obsessão com o entendimento do fenômeno da Modernidade, da radical alteração nas relações de trabalho e do engajamento de correntes literárias e autores a fim de melhor entender o espírito daquele momento.

Antes de Zola, grassava o espetáculo das multidões na cidade, a confusa Babel que se erigia. Baudelaire “fotografava” em seus poemas a nascente modernidade, e se atentava para alguns aspectos afeitos a esse processo que mais tarde seriam muito lembrados no universo do jornalismo e daqueles que, como Zola, buscaram o conhecimento *in loco* e *in natura* daquilo que buscavam. No século XX, essa modernidade confusa prosseguiria num centênio igualmente confuso: imperialismos e batalhas coloniais, revoluções, a violência em escala global, duas guerras mundiais, bombas atômicas, ditaduras militares. Os reflexos na literatura e nas artes são avassaladores: um novo romance surge, novos tipos e personagens. Contudo, interessa aqui entender certas afinidades entre aquilo que Flora Sussekind (1984) compreende por “naturalismo” e sua expressão num momento específico de nossa história, afeito ao regime militar que principiou em 1964. Para a autora, o “terceiro momento naturalista” trazia as amarras com o ideal de *factualidade* que se fazia imperativo nos momentos anteriores; a “reencarnação naturalista,” no entanto, surgia em franco matrimônio com jornalismo. Se em diversas ocasiões anteriores a prática do jornalismo se aliara à literatura, a romancistas e cronistas, no Brasil pós-golpe militar urgia uma literatura que tivesse como pressuposto a confrontação e a resistência, num contexto de opressão política; a aliança com a reportagem pareceu a resposta mais adequada a este problema. Jornalistas tomavam a reportagem como parte desta “missão” – como outrora Lima Barreto e Euclides da Cunha, munidos de indignação e coragem, conforme o *Literatura como Missão* de Nicolau Sevcenko (1999).

A evocação do naturalismo possui outros adeptos. Enquanto comenta a obra de Fernando Gabeira, Arrigucci Júnior (1987, p. 120) e as afinidades entre jornalismo e literatura, classifica a obra de José Louzeiro como “ficção neonaturalista”. A partir dos anos 60, o romance, o conto, a crônica possuem um ingrediente de resistência,

subversão, combate ao inimigo. Os combatentes aqui são outros: não poetas, e nem figuras egressas de partidos de tendência comunista. Nada de políticos literatos. Tampouco virtuosos da Flor do Lácio. O cenário das letras de um Brasil que se urbanizava, a partir da gerência nacional de Getúlio Vargas, e assaltado politicamente pelo golpe em 1964, conduzido por forças armadas e com apoio de setores conservadores da população, era um cenário de batalha e resistência. Importava mais o *expressar*, em detrimento de *como expressar*. Valia mais emitir opiniões, em virtude da construção de um edifício que isolara o escritor numa condição marginal, e o mantivera ilhado pela censura: o tubarão que buscava calar as vozes do momento. Muito embora a história política do país frequentemente contivesse elementos de caos, violência, contradições, agora o *Leviatã* estatal se dava ao capricho de proibir, exilar, matar, torturar, assassinar jornalistas, espancar artistas; talvez nunca na história das letras do país houvesse tamanha necessidade de *resistir*. Noutro momento Euclides da Cunha e Lima Barreto parecem ter sentido uma necessidade semelhante; porém pertencem a outro contexto, ainda que também vitimados pelos grilhões da política, mas empenhados numa sociedade movida com outros motores. Lima Barreto era a voz contra o preconceito racial, contra a perseguição aos pobres do Rio, varridos de seu lar e atirados para os subúrbios. Euclides da Cunha, repórter d’*O Estado de S. Paulo* carrega a comoção ao acompanhar o massacre soez perpetrado pelas forças estatais, com a nobre bandeira da “modernidade contra o atraso”.

A partir de 1964 e sobretudo 68, com o AI-5, o contexto era mais feroz, certamente mais ainda que aquele enfrentado por Lima ou Euclides décadas antes. Num contexto de plena repressão política, que gradualmente foi se acentuando até o cume com o Ato Inconstitucional 5, a própria identidade do escritor se via ameaçada. Talvez por isso, em larga medida, alguns romances-reportagens do período sejam um tanto semelhantes: já não importava ao literato do momento garantir para si um “rótulo”, uma personalidade, mas nesse riacho de identidades assaltadas, era o próprio sucesso literário o ato de conseguir a própria publicação, mesmo que toscamente, das ideais planejadas. O processo do literato – ou melhor, quase sempre o jornalista-literato, o repórter-romancista, era o processo de “guerrilha” literária. Valia camuflar-se, ou camuflar sua reportagem de romance. Importava, como prioridade, conseguir publicar. O texto emergia, arranhado, *mutilado*, mas emergia: tal era a meta. Importava a preocupação com a política no momento, não um posicionamento estanque ou com clareza ideológica, não meramente “comunismo” ou “socialismo”, mas o combate aos

pilares do regime militar, sobretudo a denúncia da tortura, dos Esquadrões da morte e da miséria perpetuada pelo governo, isso era o que importava. Se não havia posição homogênea, clara, ou menos uma posição ideológica, pouco importava: o alvo era o inimigo comum, o regime, a censura, a delinquência estatal, a miséria. Assim, retornava à cena certa influência do naturalismo; e o seu pintor, seu ator, era agora o jornalista, o repórter se rua; o novo homem de letras era encarnado por este guerrilheiro urbano, o sabotador, o burlador da censura e forjador de literatura, ansioso e desesperado em nome da causa maior: a denúncia. E tal “naturalismo” parecia a opção estética condizente com os traumas do período.

João Antonio, José Louzeiro, Aguinaldo Silva, Rubem Fonseca, Valério Meinel, entre outros: repórteres que colocaram sua literatura a serviço do combate, deixando – caso de Louzeiro ou Meinel, jamais de Fonseca ou João Antonio – em segundo ou terceiro plano questões estilísticas, obcecados com a denúncia – caso de Louzeiro, para quem a atividade de literato só valia a pena contanto que a serviço do combate. E um escritor de alto gabarito, como João Antonio, não obstante dono de complexidade e beleza de estilo, também privilegiava a crítica a certa forma – notadamente beletrista – de se realizar literatura, conclamando os marginalizados e os párias sociais em torno de sua obra. Mas Antonio era legítimo herdeiro espiritual de um cânone, o “pingente” Afonso Henriques de Lima Barreto. José Louzeiro ou Valério Meinel não tiveram, ao contrário de João Antonio ou Rubem Fonseca, a simpatia da crítica. E certamente não a pleiteavam. Talvez fossem, nesse sentido, jornalistas-literatos “bastardos”, e aos olhos da crítica permaneceriam órfãos. Estes jornalistas-literatos das ruas, “*cavaleiros das trevas*” no obscuro período do regime, compartilhavam obsessões semelhantes, como a tortura, a miséria, a realidade das cadeias, as crianças abandonadas, os esquadrões da morte, os casos escabrosos que envolviam figuras importantes, esta será a matéria prima destes escritores. José Louzeiro se destacava como um grande autor *best seller* do período. Milhares de exemplares de *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia, Infância dos Mortos*, e mesmo o censurado *Araceli, Meu Amor* eram vendidos em bancas de jornal. Obras de Aguinaldo Silva, como *República dos Assassinos*, e de Valério Meinel, como *Sequestro, Porque Claudia Lessin Vai Morrer* ou *Aézio, um Operário Brasileiro*, todas terão notável repercussão – e assim com os romances de Louzeiro, todas nascidas a partir de reportagens em jornais ou revistas.

Se a literatura do momento incorporou o espírito do combate, com o cinema, num processo mais complexo, há certas similitudes, conforme já dissemos. Surgirão

filmes como *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1977), *Os Amores da Pantera* (1977), *O Caso Cláudia* (1979), *A República dos Assassinos* (1979), *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1981), *Sequestro* (1982). Nestes filmes, já num período mais brando do regime, após o anúncio da abertura a partir do governo de Ernesto Geisel, notamos afinidade com uma estética realista, pronunciada tendência à denúncia, necessidade de expor a miséria, não de forma alegórica como no cinema de Glauber Rocha, mas a fim de mostrá-la como parte fundamental do dia a dia do país. Essa tendência ao realismo poderíamos definir, neste cinema, com boa dose de liberdade, de “naturalista”.

De modo geral, os romances-reportagens do período concentraram seus esforços em casos um tanto específicos. E a partir de suas especificidades havia uma evolução para um contexto social mais amplo. Num “filme-reportagem” como *O Caso Cláudia*, começamos com o choque de uma moça rica encontrada morta entre rochedos numa praia do Rio de Janeiro, e chegamos a um problema maior. Assim será com *Sequestro*, inspirado no “caso Carlinhos”; e o *Pixote*, de Hector Babenco, terá seu ponto de partida no caso dos meninos de Camanducaia, como veremos. Assim, os romances-reportagens de sucesso à época pareciam ser uma solução econômica interessante por estarem ainda “quentes”, muito vivos na memória de que acompanhou tais histórias pela imprensa. Ao mesmo tempo, anti-heróis e “heróis criminosos” também ganhavam um espaço próprio, como personagens contestadores. Não faltava espaço à denúncia da polícia corrupta, da tortura, da violência do estado.

Eis que José Louzeiro, Aguinaldo Silva, Valério Meinel, entre outros, tornam-se roteiristas desse cinema difuso, de qualidade contestável, de sucesso relativo, hoje quase esquecido da memória nacional. Louzeiro e Meinel estariam juntos, como roteiristas em *Sequestro* e *O Caso Cláudia*. Louzeiro, aliás, será responsável por mais de dez roteiros entre as décadas de 70 e 80, incluindo seus romances *Lúcio Flávio*, *Infância dos Mortos*, *Os Amores da Pantera*; Aguinaldo Silva contribuirá para a adaptação de *República dos assassinos*.

Destarte, o período do regime militar, no qual florescia um romance afeito à linguagem jornalística e nascido de reportagens, confluía para o cinema. O romance-reportagem de um Louzeiro ou um Meinel aparecia como tentador para o cinema – por vez convertido numa forma curiosa de “cinema-reportagem”. “Cinema-reportagem”: um cinema de denúncia, baseado em romances-reportagens, por sua vez escritos quase sempre como forma de denúncias de “casos” famosos à época.

## 2.2 Jardins de chumbo: escritor, repórter, roteirista

“O caso Cláudia Lessin”. “O caso Carlinhos”. “O caso Aracelli”. “O caso Aézio”. “O caso Ângela Diniz”. “Os meninos de Camanducaia”. Na crônica policial da década de 1970, sobram “casos” violentos, alguns pra lá de escabrosos e com forte apelo emocional. Outros casos, aparentemente “menores”, quando vistos em perspectiva, ganham contornos políticos e sociais mais fortes. Não raro repórteres-escritores, ao investigarem um “caso” de assassinato, se deparassem com uma rede envolvendo forças e interesses políticos, figuras públicas e influentes, esquemas de grupos de extermínio, acobertamento de pessoas “importantes”, como se verá a seguir.

O contexto político de fins dos anos 60 e começo dos 70 – era dos mais conturbados da história brasileira recente. Após a instauração do regime militar em 64, o espectro político começa a se tornar ainda mais obscuro, com o recrudescimento da censura e sobretudo após o decreto do Ato Inconstitucional nº 5, que dava plenos poderes ao governo militar, calava de vez quaisquer vozes dissonantes, na política ou na sociedade civil, transformaria a tortura e os extermínios de opositores em ato corriqueiro. Ao mesmo tempo, o Brasil já deixava de ser um país rural, tornando-se, sobretudo com o crescimento econômico do chamado “milagre” (capitaneado pelo então ministro Antônio Delfim Neto), uma nação de grandes aglomerações urbanas. Assim, mais do que nunca, a maciça chegada de migrantes, sobretudo do Nordeste para Rio de Janeiro e São Paulo, bem como de outras regiões interioranas para as capitais, somada à falta de planejamento urbano e a um contexto de especulação imobiliária que pressionava moradores para as periferias – tudo isso moldaria as grandes cidades brasileiras de modo indelével, que passariam a ter imensas favelas como parte da paisagem, e problemas de infra-estrutura de toda a sorte, concomitantes ao aumento da criminalidade, dos jovens desempregados, dos meninos moradores de rua.

Um Brasil cada vez mais urbano emergia, porém atolado em contradições sociais. Não faltaria “material” para os escritores-repórteres e cronistas da vida urbana nas grandes cidades, porém, dessa vez, com um apanhado de singularidades. Era a época da censura, momento em que era impossível, até mesmo para veículos de alta circulação, deixar em evidência aspectos que “pintassem” o Brasil como um país de desvalidos, de esquadrões da morte, de casos bárbaros de violência urbana, de menores de rua em profusão, de crescente miséria em cada recanto. No entanto, tais adversidades, como a presença de censores nas redações dos principais jornais e

revistas, e profundo anelo por uma autêntica interpretação deste “novo Brasil”, alimentariam a indignação de jornalistas e escritores que vivenciariam o momento, atentos às mazelas do país e jamais desprezando novas formas de *denúncia*, ainda que por vezes pudessem colocar a própria vida em risco. Um exemplo típico é o de José Louzeiro, que em entrevistas não deixaria de ressaltar a importância do golpe em seu destino como escritor-jornalista. Para Cristiane Costa (2005) em seu *Pena de Aluguel*, o autor maranhense relata:

Pensei em me tornar escritor graças ao golpe de 64. Saí para fazer uma reportagem (*Folha de S. Paulo*) sobre os meninos de rua “jogados fora” pela polícia paulista no município mineiro de Camanducaia. A censura reduziu minha matéria a umas vinte linhas. Deixei a redação, voltei para o Rio, escrevi *Infância dos mortos*, de onde foi tirado o filme *Pixote*. (COSTA, 2005, p. 155)<sup>13</sup>

Observa-se na fala de Louzeiro a relação que faz o autor do momento político com os problemas sociais da época. Ao comentar o “caso dos meninos de Camanducaia”, que resultaria em *Infância dos Mortos*, Louzeiro atenta para um dos diversos problemas que, se já existiam, passavam a se tornar um emblema da vida urbana brasileira a partir daquela época: a questão dos menores de rua. Se antes um tanto restrita, e com pequena presença na literatura nacional (vide o *Capitães de Areia* de Jorge Amado), hordas de “pequenos delinquentes” e crianças abandonadas tomavam as contas das ruas das grandes cidades, como veremos adiante.

Não apenas em Louzeiro, mas diversos autores do período, jornalistas ou não, pareciam encontrar no romance-reportagem a arma ideal para um contexto “silenciado”, de *vozes caladas pelo regime*, e por isso mesmo ansioso quanto à urgência de encontrar espaço e dar expressão a essas vozes. Tal contexto de repressão não seria, provavelmente, mais fértil para o desenvolvimento de autores com objetivos acadêmicos, ou com sonhos de tentar repetir em nossas letras o que autores canônicos fizeram outrora. Definitivamente não era o momento dos novos “Machado de Assis”, tampouco para autores mais atentos a astúcias formais e preocupações estilísticas mais fortes. Importava antes ao romance-reportagem daquele período se fundamentar numa linguagem mais acessível a um público mais amplo. A oralidade e sua exaltação, o flerte com a linguagem de seres marginalizados, alguma tendência para o *best seller*, o interdiálogo com o “sensacionalismo”, a presença de criaturas antes pouco recriáveis na

<sup>13</sup> Entrevista publicada no livro *Pena de Aluguel*, de Cristiane Costa, disponível, segundo nota da autora, em [www.penadealuguel.com.br](http://www.penadealuguel.com.br).

literatura, salvo em contextos muito específicos – desde os *merdunchos* de João Antonio, até as prostitutas, gigolôs, policiais corruptos, assassinos de toda sorte que infestam a literatura do período, com a sordidez cruel e necessária que o momento parecia exigir.

João Antonio (1987), em seu texto *Corpo-a-corpo com a vida* já vaticinava, de forma pra lá de manifesta, como deveria ser um novo *modus* de se pensar e realizar a literatura no período:

O distanciamento absurdo do escritor de certas faixas da vida deste país só se explica pela sua colocação absurda perante a própria vida. Nossa obediência às modas e aos “ismos”, a gula pelo texto brilhoso, pelos efeitos de estilo, pelo salamaque e flosô espiritual, ainda vai muito acesa. Tudo isso se denuncia como o resultado de uma cultura precariamente importada e pior ainda absorvida, aproveitada, adaptada [...]. O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra.(ANTONIO, 1987, pp. 316-317)

João Antonio (1987) marca aqui vigoroso posicionamento sobre a condição da literatura de seu tempo, neste texto escrito em meados dos anos 70. Seu apelo é para que olhemos para nossos problemas mais urgentes sem hipocrisias, para a demarcação de nossa realidade caseira como objeto de urgência para nosso olhar literário. O escritor deveria estar armado e possuir sua missão, seu compromisso, sua necessidade de dar voz a quem voz não tem. Tal recusa de *beletrismos* e afins, tão afeita ao autor, herdeiro espiritual de Lima Barreto nos moldes e nos assuntos, parece se direcionar àqueles que pretendiam ensejar uma reflexão sobre a literatura do momento. Talvez possamos encaixar nessa tendência o nome de Rubem Fonseca, embora este não apenas trouxesse em seu texto a recusa dos modelos acadêmicos, mas também um inovador e polêmico uso da linguagem, rapidamente detectada pela censura como “obscena”, “pornográfica”, “imoral”. É o caso de *Feliz Ano Novo*, objeto de imediata censura no ano de seu lançamento, 1975. As supostas razões para a censura de Rubem Fonseca, em larga medida, parecem se assemelhar àquelas que levariam José Louzeiro, ou Ignácio de Loyola Brandão com seu *Zero* a serem vítimas da censura, conforme relata Deonísio da Silva (1983) em *O Caso Rubem Fonseca*. Seus aspectos formais, seu estilo e seu distanciamento das letras “canônicas” brasileiras já provocavam estranheza até em editores. Contudo, a censura se dava tanto pelos temas quanto pela linguagem, afeita ao *bas fonds*, à escória, à crueza do crime e das criaturas que infestam as noites urbanas. Em sua “confluência” com a prosa de Louzeiro, Fonseca certamente tinha a afeição ao

tema policial, ou seja, o interesse por personagens desse meio, e sua correlação constante com a corrupção. Em meados da década, quanto do lançamento de *Feliz ano novo* ou de um *Lúcio Flávio* estávamos, definitivamente, num momento especial da narrativa policial. Deonísio da Silva (1983), ao escrever sobre Fonseca, bem poderia estar pensando em Louzeiro, ou em outros autores do período:

As críticas desfavoráveis à sua obra, mesmo aquelas feitas pelos primeiros editores que procurou, ocupam-se em reprovar, entre outros, os seguintes temas: assassinatos, assaltos, roubos, tráfico de tóxicos, corrupção policial e, principalmente, o tema da violência, que engendra narrativas onde ganham relevo as sexualidades tidas por ilegítimas. Daí parecerem obscenas e pornográficas as suas histórias. (SILVA, 1983, p. 20)

No entanto, não podemos circunscrever o fenômeno literário daquele momento a um contexto de reflexão prévia sobre a estética e sobre o agir dos escritores; certamente não houve reuniões para “pré-definições” sobre os temas, tampouco manifestos estéticos sobre como ou por que escrever. A convergência tanto dos temas quanto de certos aspectos formais, marcados com frequência pelo estilo jornalístico, se fazia em função da urgência e a paranóia do momento, que não deixavam muito tempo para digressões estilísticas. Na verdade, sequer os nomes destacados do romance-reportagem poderiam se situar como estetas. Valério Meinel, Louzeiro, Aguinaldo Silva atuavam como repórteres, e ao escreverem romances-reportagens, centralizariam suas preocupações em manter a essência de suas reportagens e de seu teor, com frequência bombástico. Não apenas aqui inexistia o espaço para criações estéticas de maior complexidade, mas sequer chegamos ao terreno de uma reflexão mais aguda sobre a questão: como colocar as reportagens num romance? O foco, pois, é sempre a denúncia, o impacto, o choque, mesmo que à custa de certo “sensacionalismo”, da presença de conteúdos de forte apelo emocional, de um linguajar jornalístico, com frequência chulo. Aqui o que importa é o conteúdo, e por conteúdo entendamos qualquer forma de garantir a liberdade do repórter – grande vítima do regime, do momento político da época, voz silenciada ou subjugada – de assegurar sua própria *pureza* profissional, como explorador das mazelas do país e voz da denúncia. Silverman (2000) explica:

A prioridade do romance-reportagem não era compor uma narrativa brilhante, mas informar ao leitor o papel declarado do jornalismo, mediante estilo direto e sucinto, junto com uma elaboração factual, tipo diário-policial, que agora se tornava um modelo para a ficção [...]. Essa reportagem, com seu sentido de ação simultânea, era parente do drama documentário eletrônico, televisão ou cinema, com sua exatidão explícita na fronteira do visual. De

fato, várias das obras examinadas inspiraram filmes, como *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, *Infância dos mortos*, de José Louzeiro, e *Porque Claudia Lessin vai morrer*, de Valério Meinel. Do mesmo modo, *A história de Lili Carabina*, de Aguinaldo Silva, foi decalcada do roteiro de sua novela, *Plantão de polícia*, enquanto *O caso Lou*, de Carlos Heitor Cony, teve origem num roteiro cinematográfico do autor. (SILVERMAN, 2000, pp. 38-39)

Silverman (2000), em seu *Protesto e o Novo Romance Brasileiro*, ao estudar as condições para a formação do romance-reportagem no Brasil e seus nomes mais influentes, não deixa de ressaltar, além das características estéticas, a facilidade com que tais obras permitiriam um trânsito com outras linguagens, no caso, de matriz audiovisual. Esses autores, como já dissemos, também passariam a escrever roteiros para o cinema, ou para programas televisivos, como telenovelas. Louzeiro assinaria diversos roteiros, inspirados ou não em seus livros. E Aguinaldo Silva é hoje ainda famoso por suas telenovelas, além do trabalho como roteirista de seus romances, como *República dos Assassinos*. E obras do período, de autores como Rubem Fonseca ou *O Que é Isso, Companheiro?*<sup>14</sup> de Fernando Gabeira seriam “reivindicadas” pelo cinema.

Assim, percebe-se um autêntico movimento circular, em que se retroalimentam o jornalismo (especificamente a reportagem), a ficção do período em romances, e programas de televisão, e mais acentuadamente: o cinema. Era um momento que poderíamos chamar de um “pós-Cinema Novo”, distante da necessidade de seguir cartilhas estéticas ou entoar coros ideológicos, no qual o cinema se realizava de forma mais difusa, mas sem um parâmetro definidor, ao mesmo tempo em que buscava antes de tudo ser comércio e não reflexão. Nesse período surgirá imensa produção cinematográfica dentro dessa tendência “jornalística”. *Cinema-jornalismo*: algo como *Lúcio Flávio* talvez só pudesse ser produto daquele momento, em que a repressão calava as identidades individuais e limitava os meios de comunicação; assim como consequências ao filme – *filmes-reação*, como *Eu Matei Lúcio Flávio*, nascido a fim de desmistificar o herói bandido e promover o elogio da matança dos justiceiros dos esquadrões.

Assim, impunha-se, num momento singular de nossa produção de cinema, a presença do policial, do jornalístico nascido no *bas fond*, do crime, do abjeto, do sórdido, naquela mesma década de 1970 em que um cinema com nuances pornográficas angariava espaço nas salas dos centros de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e

---

<sup>14</sup> O filme *O Que é Isso, Companheiro?*, de 1997, realizado por Bruno Barreto e com roteiro de Leopoldo Serran, concorreu à edição do Oscar do ano seguinte.

outras cidades importantes. Se, ao falarmos do romance-reportagem, temos certa dívida para com um *fator de comoção*, ou seja, o imediatismo e a velocidade com que histórias surgiam na vida brasileira e se transformavam em romances, o mesmo podemos afirmar quanto ao cinema da época, que parecia detentor de “vocação” para o imediato; ou, de forma distinta da geração do Cinema Novo, que buscava a estrutura das raízes dos problemas brasileiros e os pintava em alegorias (o cinema de Glauber ou o *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr.) ou em viagens   periferias (Nelson Pereira dos Santos), ou até em adaptações, mas de um Graciliano Ramos (como as de Nelson Pereira) ou no *Menino de Engenho* de Walter Lima Jr., o estudo das patologias nacionais passa pelo cotidiano.

  possível afirmar que o cinema de Hector Babenco traz em si a busca de uma compreensão do país, via seus marginais e suas crianç as, ancorados na obra de José Louzeiro. Ou mesmo no curioso *A República dos Assassinos*, filme de 1979, ainda se respirava o mesmo clima de violência e a mesma náusea causada pela presenç a do Esquadrão da Morte e dos anteparos dados a ele pelo regime militar. A atmosfera um tanto sinistra de obras como *República dos Assassinos*, livro e filme, aparecem em filmes hoje esquecidos, como * dio*, de 1979, dirigido por Carlo Mossy. Assim, há um *cinema de comoção*   época, não apenas vinculado aos citados esquadrões de assassinos, mas sobretudo às histórias comoventes que marcaram o jornalismo do período. Além do caso dos meninos de Camanducaia (a paternidade de *Pixote*), temos que ressaltar a curiosa presenç a de um filme como *O Sequestro* (1982); aqui, a história do menino Carlinhos, que virou Zezinho, serve perfeitamente para ilustrar o cinema do período. Toma-se um romance-reportagem de êxito, *Sequestro* de Valério Meinel, cuja primeira edição data de 1974. Para a adaptação ao cinema, temos como roteiristas, além do próprio Meinel, seu amigo José Louzeiro; a direção fica por conta Victor de Mello, e a produção é de Carlo Mossy, que também atua neste filme que se apresenta como um “filme denúncia”. Lanç ado em 1982, hoje um tanto esquecido, teve considerável bilheteria   época.

Longe de “pensar” o cinema nacional, esse “cinema de denúncia” ou, como chamamos, “cinema de comoção”, buscava na memória recentíssima brasileira seus pilares para daí alicerç ar edifícios que, se aparentemente fadados ao esquecimento rápido e com questionável substrato, raramente providos de maior originalidade, não deixam de compor um panorama singular ssimo de nosso cinema. Mais que isso, seria simplório releg -los a meros caça-níqueis de ocasião, uma vez que possuem com

frequência temáticas tidas como tabus ou proibidas; e, ainda que tortuosamente, sempre na contramão do regime militar, e com o amparo suficiente da opinião pública, uma vez que o período de destaque desse cinema toma corpo justamente após o governo Geisel, marcado pelos anúncios de abertura política, e vai se expandindo até atingir o auge no fim da década de 1970 e começo do decênio seguinte. *O Caso Cláudia*, de 1979, também com participação de Meinel e Louzeiro no roteiro, caminha na mesma direção. Ismail Xavier (2003, p. 24) ressalta o “elogio à autenticidade de heróis condenados pela ‘boa sociedade’”, ao comentar a presença do cinema brasileiro entre os anos 60 e 70. Destaca a representação dos vilões, e se vale como exemplo o *Lúcio Flávio* de Babenco.

Uma constante no cinema brasileiro dos anos 60-70, tal vertente encontrou sua melhor realização no cinema de Babenco, como em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. Há aí o herói cujo caráter não é o que se desenha numa primeira aparência (construída por quem explora sensações), e o empenho do filme é construir um ponto de vista para realçar a boa índole de figuras que se enredam numa vida contraditória entre a boa matriz familiar perdida (que, no entanto, permanece dentro deles) o sadismo e o interesse político. (XAVIER, 2003, p. 24)

Arremata Ismail Xavier (2003, p. 24) que “nessa representação, o teatro do mal é identificado com os rituais de tortura e a ostentação de cinismo como método de repressão de um Estado perverso”. *Lúcio Flávio* àquele tempo pode ser visto como autêntico protótipo de uma percepção muito afeita ao cinema daquele período singular, caracterizado pela abertura política. Xavier (2003) se vale da expressão “naturalismo da abertura política”, e de certa forma, ainda tomando como exemplo filmes como *Lúcio Flávio* e referenciando a produção não apenas brasileira, mas latino-americana daquele momento, termina por contemplar outros cineastas e outras películas. Embora não mencione um *Caso Cláudia* ou filmes como *República dos Assassinos* e *Sequestro*, percebemos através das afinidades entre os filmes alguma analogia com o que Xavier (2003) pretende com ao falar nesse “naturalismo”, especificamente “da abertura política”<sup>15</sup>. Temos aqui dois eixos importantes: o “naturalismo” dialoga em algumas instâncias específicas com o momento da literatura brasileira daquele período, os anos de chumbo a partir do Golpe de 1964, conforme a concepção de Flora Sussekind (1984). E o entendimento do momento histórico parece crucial, uma vez que

---

<sup>15</sup> Embora sem as citadas afinidades com a reportagem e o romance-reportagem da época, um filme como *Pra Frente Brasil*, dirigido por Roberto Farias dificilmente escaparia a essa definição proposta por Ismail Xavier, tendo em vista seu caráter de urgência, o momento histórico e sua temática crítica ao regime militar.

difícilmente em anos mais “pesados” filmes com caráter de denúncia a esquadrões da morte e à tortura do Estado poderiam ter a liberdade que um *Lúcio Flávio* teve. Este “naturalismo” ao qual Ismail Xavier (2003) se referencia aponta para um distanciamento das “escolas”, do Cinema Novo, e para um cinema comercial e de “mensagem direta”. E anuncia:

Evocado o movimento que nos levou do cinema de autor mais radical dos anos 60 e início dos 70 para o “retorno dos gêneros” num período posterior, gostaria aqui de discutir uma tendência do filme político que se vale de fórmulas de gêneros tradicionais como estratégia de mercado, dentro do que posso chamar de “naturalismo da abertura política”, tendência que encontramos na ficção de determinados países quando estavam recém-saídos ou em vias de sair de regimes militares. (XAVIER, 2003, p. 131)

Podemos identificar a abertura política brasileira com o advento do governo de Ernesto Geisel, a partir de 1974. Passados os anos traumáticos que se sucederam ao AI-5, percebemos uma mudança de ênfase também no cinema daquele período, embora ainda longe de uma total liberdade criativa e com a presença da censura. José Carlos Avellar (1986) já havia identificado uma tendência ao cinema brasileiro dos anos 70 à rebeldia, ao anti-heroísmo, embora se referisse a um tipo de personagem consagrado no *Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla. Sem se referenciar ao cinema que Ismail Xavier (2003) classificou como “naturalismo da abertura política”, Avellar (2003) percebeu que havia uma grande vontade de transgressão, ainda que se desse por vezes nas pornochanchadas, uma tendência do cinema naquele momento ao barulho e ao escândalo, certamente se aproveitando de cada brecha e cada pequeno facho de luz que surgia com a “lenta e gradual” abertura política promovida pelo governo militar.

Alguma coisa estava no ar. A vontade de xingar e se comportar mal era um grito de desabafo comum. De um lado existia uma proposta intelectual, construída com rigor e método: a avacalhação e a esculhambação como forma de enfrentamento da violência e do poder. De outros filmes realmente avacalhados e esculhambados. Alguma coisa estava no ar. Uma certa vontade de dizer palavrão. De xingar. Xingar talvez num grito desumano. (AVELLAR, 1986, p. 261).

Avellar (1986) ao comentar essa “vontade de xingar” aponta para um elemento importante do cinema daquele período: uma certa “falta de refinamento”, uma tendência à deselegância, e na proposta realista, o flerte com o vocabulário chulo e com a gíria, como também existia no romance-reportagem do período. Embora hoje ninguém pareça se incomodar com isso ao assistir *Cidade de Deus* ou *Tropa de Elite*, é pertinente

lembrar que antes da década de 1970, o cinema brasileiro (e não apenas) não dava espaço para esse tipo de linguagem, a “vulgaridade” parece se inserir com força – para não mais sair de cena – naqueles anos. José Carlos Avellar (1986) parecia pensar mais no cinema marginal, no “udigrudi”, ao escrever a respeito, mas é possível identificar essa “vontade de berrar”, de provocar, de xingar, no cinema do momento da abertura.

Xavier (2003) procura exemplificar o seu “naturalismo da abertura política” com dois filmes, *Lúcio Flávio* e o argentino *A História Oficial*, de 1985, do diretor Luis Puenzo. Neles encontra-se a mesma fixação pela abordagem dos grupos paramilitares e da opressão, bem como o tratamento do tema da tortura. Usando as duas obras como exemplares para sua análise, termina por trazer uma fórmula, por assim dizer, do cinema daquele momento, que parece muito aplicável a boa parte da produção brasileira do período.

Um cinema bem estruturado em termos clássicos, eficiente no mercado, competente na fatura enquanto espetáculo, tanto na esfera do filme de ação como na do drama psicológico. São filmes cuja estratégia é a revelação de uma verdade encoberta, de um dado inconfessável da ordem vigente, da realidade de cada país recalcada pela “história oficial” de regimes militares caducos. (XAVIER, 2003, p. 132)

Dessa forma, Xavier (2003) apresenta alguns códigos tão familiares ao cinema daquele momento singular, ainda que para isso se referencie a produções de países distintos, mas vizinhos e com várias semelhanças nos processos políticos internos. Um “cinema de urgência”, que parecem cirúrgicos no momento que surgem uma vez que têm em si essa função de denúncia, ou ao menos de permitir nas entrelinhas a percepção escondida de que algo ia muito mal na vida política do país. Daí ser um cinema sobre “uma verdade encoberta”, e a necessidade, conforme Xavier (2003, p. 132) de “reportar fatos polêmicos da atualidade”. Ainda sobre os dois filmes-exemplo, Xavier (2003) complementa sua fórmula, que muito parece se encaixar quando temos em mente que no período da abertura política brasileira, entre meados da década de 1970 até os anos 80 esse fenômeno no Brasil foi representado por produções como *Lúcio Flávio*, *Pixote*, *Os Amores da Pantera*, *O Caso Cláudia*, *Barra Pesada*, *Ódio*, *Sequestro*, *Pra Frente Brasil*, *A República dos Assassinos* etc.

Testemunhar a experiência histórica a partir da análise de uma resposta individual (a da personagem-herói-heroína) a uma rede criminosa cuja dimensão é sociopolítica e guarda relação direta com ditaduras focalizadas no momento de sua dissolução. Meu objetivo é colocar em debate as

implicações, para um cinema cujo compromisso é com a verdade, dessa adoção das fórmulas de gêneros industriais, particularmente as do *thriller* policial e as do drama doméstico burguês. Ou seja, que tipo de verdade os filmes tendem a privilegiar quando atrelam o desmascaramento da mentira oficial a tais formulas. (XAVIER, 2003, p. 132)

A ênfase no *thriller* policial não é à toa. Ao contrário, é imensa pertinência se pensarmos que a figura policial era sobremaneira presente, no cinema brasileiro dos anos Geisel e Figueiredo. Sérgio Augusto (2010), em artigo publicado na *Filme Cultura*<sup>16</sup>, já apontava para a presença do *thriller* em nosso cinema e o porquê do sucesso de seu desembarque em terras tupiniquins.

O *thriller* ou policial, não obstante da falta, entre nós, de uma tradição de literatura detetivesca, aqui vingou pela simples razão de que nenhum outro gênero cinematográfico soube expressar com igual impacto e intensidade as aflições e contradições dos grandes centros urbanos. O *thriller*, alguém já disse, é uma espécie de fábula moderna, a fábula das grandes cidades e suas neuroses. (AUGUSTO, 2010, p. 670)

Há um aparente encontro entre a opinião de Avellar (1986) e a de Xavier (2003), no que diz respeito à importância do contexto histórico. Com uma “nesga de democracia” surgindo no seio do regime, filmes de certo teor subversivo – com a fórmula comercial, direta, com a presença do *thriller*, não o cinema marginal de Sganzerla e Bressane – apareciam com mais presença. Avellar (1986) destaca o chamado “pacote de abril” e a relações com o cinema brasileiro naquele momento:

Abril de 1978: a democracia relativa já estava institucionalizada pelo pacote de abril do ano anterior. Nos cinemas os filmes feitos aqui começavam a conviver com uma democracia relativa (bem relativa mesmo) com os filmes feitos lá fora. Apareciam então nas telas anti-heróis que vencidos pela violência do sistema se comportavam assim com as três mulheres do sabonete Araxá, guiados pela emoção, com os nervos à flor da pele (...). Felicidade, a personagem central de *Mar de Rosas*, de Ana Carolina, já tinha encarado a câmera para gritar do fundo da garganta “me deixa falar”. Os anti-heróis que surgiram na tela em abril de 78 seguiam mais ou menos o mesmo caminho dos protagonistas destes filmes (...): perseguidos, encostados contra a parede, buscavam espaço para gritar (AVELLAR, 1986, p. 262)

Havia a premência deste “me deixa falar”, uma vontade que não mais queria ser reprimida. Avellar (1978, p. 262) recorda *Barra Pesada*, filme dirigido por Reginaldo Farias, com dois jovens infratores no centro da trama. Tal recordação pode ser estendida ao *Pixote* de Hector Babenco. Marginais e marginalizados apareciam nas telas, como

<sup>16</sup> Publicado originalmente na edição de Agosto/Outubro de 1982.

que num espólio miserável e revelador do que o regime militar escondia. Daí em diante, a corrupção policial, a tortura, os meninos de rua, a miséria nas favelas, tudo isso assaltava o cinema comercial brasileiro, não mais (ou não apenas com a tendência intelectual do cinema novo), mas em narrativas clássicas e acessíveis, num cinema comercial, de mensagem direta, de importância fundamental na averiguação de uma identidade nacional. Assim, de alguma forma a função de obras como as de Babenco ou filmes como *A República dos Assassinos* parece ser a busca dessa identidade, num país violento e miserável. Uma busca pelo conhecimento de sua própria alma, que parecia alquebrada após anos de censura e tortura no regime militar. Sobre a “vontade de gritar, de xingar”, Avellar (1986) evoca justamente o *Lúcio Flávio* e o anti-herói / herói-bandido de Hector Babenco.

Entre os vários anti-heróis que surgiram na tela mais ou menos em torno da comemoração do primeiro de abril, que surgiram na tela assim como pares das mulheres do sabonete Araxá, aquele que mais se deixou levar pela emoção, aquele que já na primeira cena explodiu sua vontade de dizer palavrão, foi *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de Hector Babenco. Foi o anti-herói que tocou na platéia um trabalhador. Ou mais exatamente, um trabalhador do ponto de vista do patrão, ele bandido, o patrão a polícia. (AVELLAR, 1986, p. 263)

Lúcio Flávio, o personagem de Louzeiro recriado por Babenco no cinema, anti-herói por excelência, demonstrou certo potencial explosivo que ressurgiria em diversos personagens do cinema daquele período de abertura, não necessariamente heróis. Passados os anos plúmbeos (muito identificados com o AI-5 e o governo Médici) outros anti-heróis igualmente complexos, fragmentados, divididos, invadiriam a produção nacional, num contexto de “alguma democracia”, dentro de uma possibilidade estética comercial. Era o momento de um processo capitaneado pelo cinema brasileiro que exigia uma auto-reflexão, uma imersão na alma do país, na violência urbana e no legado deixado pelos anos mais tensos da repressão.

### ***2.3 Bas fonds dans fait divers***

Poderíamos tentar entender tal período, que Sussekind (1984) caracteriza como o “terceiro momento do naturalismo” em nossas letras, como de espaço singular para o *fait divers*. Nilson Lage (2002, p. 47) exemplifica a força do chamado *fait divers* ao lembrar que 50 crianças mortas num incêndio em um circo é fato que mais comove que

saber que mais 500 mil morreram de fome. E define os “fatos diversos” como a matéria que, ao menos aparentemente, “não se situa em campo de conhecimento preestabelecido, como a política, economia ou as artes” (LAGE, 2002, p. 46). Muniz Sodré (2005) ao tratar do *fait divers* recorda que “toda e qualquer notícia contém potencialmente uma narrativa, cujo esquema é claramente retórico” (Sodré apud COSTA, 2005, p. 243).



O “caso Cláudia Lessin Rodrigues”, momento de comoção da opinião pública nos anos 1970

Antes do *fait divers*, podemos rastrear uma imensa linhagem dentro do “jornalismo de atrações” na imprensa, como a presença dos *folhetins*, ou antes, os festivais de diversão do século XIX, notavelmente os *melodramas* e os *vaudevilles* (BULHÕES, 2009, p.44). Embora cada qual possuísse suas especificidades, é evidente que ao menos já traziam em si algo que na “charneca” do jornalismo ganhará destaque imenso: a tendência ou mesmo necessidade de *espetacularização*, o barulho circense do escândalo, a voz daquilo que nos atrai por supostamente estar distante de nossa realidade palpável. O *vaudeville*, “espetáculo popular de variedades” (Idem, ibidem) reunia vasta categoria de artistas, em geral afeitos ao circo, tal como acrobatas, atores, mágicos, dançarinos, e não raro manifestará ligação com o folhetim e seus eventos, conforme Bulhões (2009, p. 47) Ainda sobre o *vaudeville*, diz Bulhões (2009):

O *vaudeville* consolida-se, pois, como uma espécie de “balaio de gatos” diversional, um vale-tudo de atrações sem relação entre si. Com tais características, ele perdura até as primeiras décadas do século XX, mantendo afinidade cada vez mais estreita com as formas de entretenimento midiático – tanto é que no palco passam a ser exibidos pequenos filmes ao lado de atrações de atores e comediantes. A herança do *vaudeville* se reconhece plenamente nos primeiros tempos da história do cinema, em filmes cômicos do início do século XX e nos musicais de Hollywood, não sendo de estranhar que muitos atores de cinema tenham vindo dele. (BULHÕES, 2009, p.44)

Boa parte do que Bulhões (2009) chama de “balaio de gatos” do *vaudeville* parece ter se refletido no moderno *fait divers*, uma vez que distintas são as origens do conteúdo e do interesse. Poderíamos, assim, estabelecer um vínculo de parentesco, levando em conta a presença dos folhetins nos jornais, produto que visava preencher a demanda por diversão e por curiosidade, algo que parece caracterizar um olhar *voyeur* e tão afeito ao consumidor de notícias, além de parte precípua do desenvolvimento do jornalismo atrelado à evolução de outras mídias: o cinema, a televisão, e programas de televisão nos quais é difícil a distinção entre “notícia” e “entretenimento”. E mesmo no *vaudeville*, aliado às tradições dramáticas e contemporâneo ao nascimento do cinema, vislumbramos certos elementos que fiariam na Sétima Arte sua vocação para o hibridismo, para a aceitação de fontes e gêneros distintos.

Ainda em fins do século XIX, George Méliès, oriundo dos espetáculos populares introduzia os truques que praticava como mágico aos seus pequenos filmes, num processo seminal de contribuição de elementos que marcariam a introdução da fantasia no cinematógrafo, a qual seria devidamente consagrada com a posterior estruturação da linguagem cinematográfica anos mais tarde. O famoso roteirista Jean-Claude Carrière (1995) em *A linguagem secreta do cinema* comenta as afinidades entre o nascimento do cinema e os espetáculos do início do século XX, com um exemplo curioso:

Nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, os administradores coloniais franceses frequentemente organizavam sessões de cinema na África (...). O cinema, invenção recente dentre muitas do Ocidente industrializado, era o produto de um encontro histórico entre o *vaudeville*, *music hall*, pintura fotografia e toda uma série de progressos técnicos. Assim, ajudava a exaltar as qualidades da civilização branca de classe média que lhe deu origem. (CARRIÈRE, 1995, p.09)

Desse modo, é possível identificar no *vaudeville* certo ponto de contato entre o moderno *fait divers* e os primórdios do cinema. No ambiente grotesco dos espetáculos populares, coexistiam os expedientes técnicos que já profetizavam a origem do cinema, e seus motivos, tidos frequentemente como vulgares, dialogavam com o universo

“profano” e por vezes macabro do *fait divers*. No contexto dos *vaudevilles*, encontramos as primeiras salas de cinema organizadas, denominadas *nickelodeons*, “salas cativas de cinema que surgiram muito cedo, mas cujo papel econômico no mercado de filmes era então irrisório” (MACHADO, 1997, p. 79), se comparado com o dos *vaudevilles*. O *nickelodeon* nascia como parte do espetáculo de variedades, sendo forte candidato a reivindicar a paternidade das modernas salas de cinema. Seja pelo conteúdo variadíssimo dos espetáculos de *vaudeville*, ou pelos aspectos temáticos dos primeiros filmes – entre eles, notoriamente, os de Méliès, e outros de forte apelo popular, encontramos intersecções com os conteúdos de periódicos sensacionalistas recentes. Ou mais ainda, com os modernos portais de notícias da internet, os quais dificilmente deixam de fora assuntos como celebridades, fofocas, sexo, “baixarias”, além da perpetuação do interesse pelo crime e seus assombros. A leitura de Arlindo Machado (1997) colabora para identificarmos estes “pontos de intersecção” que, nos primórdios do cinema, compreendiam o *fait divers* daquele momento, e faziam contemplar e estupefatar as camadas populares há mais de um século atrás.

No período que vai de 1895 (data das primeiras exibições públicas do cinematógrafo dos Lumière) até meados da primeira década do século seguinte, os filmes que se faziam compreendiam registros dos próprios números de *vaudeville*, ou então atualidades reconstituídas, *gags* de comicidade popular, contos de fadas, pornografia e prestidigitação. Os catálogos dos produtores da época classificavam os filmes produzidos como “paisagens”, “notícias”, “tomadas de *vaudeville*”, “incidentes”, “quadros mágicos”, “*teasers*” (eufemismo para designar pornografia) etc. (MACHADO, 1997, p. 80)

Este espetáculo era afeito, naturalmente, às camadas mais baixas da população. Com o intuito de retirar alguns tostões, de tudo valia, desde os filmes pornográficos – tão antigos quanto o próprio cinematógrafo – até aqueles que claramente incitavam a violência. É o caso de *How They Rob Men in Chicago*, de 1900, que em menos de trinta segundos oferece uma excelente “aula” de como se espancar um homem e bater uma carteira de um cidadão comum, com a participação de um policial larápio. É evidente que o sentido do filme é cômico – amoralmente cômico. Portanto, o cinema nascia, também, como espaço para a inversão de valores tradicionalmente aceitos (MACHADO, 1997, p. 81).

O *fait divers*, categoria de notícia de textura essencialmente (e talvez, exageradamente) “humana”, que tende a comover e interessar mais pelas afinidades e por certas questões identitárias, viria a ganhar, no decorrer do século XX, destaque no

domínio do *espetaculoso*, ou do *sensacionalista*. E mesmo que não tenha como objetivo a venda fácil da notícia, com frequência salta aos olhos de todos justamente por certo elementos de atração de natureza insólita e macabra. Não à toa, jornais como o finado *Notícias Populares*<sup>17</sup> tiveram por tanto tempo grande sucesso comercial, pela glorificação em primeira páginas de informações bizarras, pelo diálogo cínico com acontecimentos escabrosos, mas também pela completa ausência de refinamento e pelo abuso de gírias, termos chulos, manchetes de duplo sentido. E com frequência jornais como o *Notícias Populares* foram grandes provedores do *fait divers* no país, em formato assumidamente grotesco, algo que talvez remetesse, genealogicamente, aos antigos circo de horrores típico da Inglaterra do século XIX. Lage (2002) observa que “o *fait divers* interessa por si mesmo”. E explica:

Quando se escreve que alguém matou a mulher com uma corda de violão ou que um bispo foi preso em um cabaré, pouco importa o assassino, a vítima, qual o bispo, onde e como isso ocorreu: o interesse está na contradição entre o crime e a arma, ou entre a respeitabilidade do religioso e a natureza do lugar onde foi preso. (LAGE, 2002, p. 46)

Aqui o *fait divers* é interpretado como um sistema de situações fora do comum, absurdas, conforme os dois exemplos citados do trecho acima. Assim, é quase desnecessário lembrar que tal tipo de notícia teria especial lugar nas páginas policiais. E daí, boa parte dos romances dos anos de 1970 – os diversos “casos”, conforme colocado na apresentação deste capítulo – quase sempre dialogam com este princípio: a aparente contradição e o choque que dela advém. No entanto, Lage (2002) percebe que por vezes aquela notícia com o invólucro do “mero” *fait divers* pode, num contexto de investigação, evoluir para um acontecimento de proporções maiores, para casos mais complexos. Essa “evolução”, do “trivial” cotidiano para um acontecimento “bombástico” era característica muito afeita a algumas das mais importantes reportagens de Louzeiro ou Valério Meinel.

As contradições que tornam interessante o *fait divers* são de vários tipos: entre o fato e a causa ou instrumento; entre notações que se juntam na mesma frase; entre a violação de uma norma social (o crime) e a ignorância de sua causa ou agente – motivo do êxito passageiro, na imprensa, dos casos de polícia. Estes, no entanto, só atingem a notabilidade histórica quando

---

<sup>17</sup> O lendário “NP” consagrou no Brasil o padrão do jornal “se torcer sai sangue”; criado nos anos de 1960, teve seu auge uma década depois com a série inventada de matérias sobre o “bebê diabo” que surgia em telhados do ABC Paulista. Extinguiu-se no começo da última década, com as vendagens minguando.

representam uma situação mais geral ou exemplificam tendências que se mantinham ocultas na sociedade: o *caso Cláudia*, moça drogada e morta pelo filho de um milionário de reputação duvidosa, ou o *caso Aracelli*, menina estuprada e assassinada por dois rapazes de famílias ricas, são exemplares tanto pela relação de classes que revelam quanto pelas circunstâncias de escamoteação e impunidade que marcaram as investigações. (LAGE, 2002, p. 47)

Este exemplo, ao se referir a dois casos famosos, torna inevitável não pensar nas obras resultantes: *Porque Cláudia Lessin Vai Morrer* e *Aracelli, Meu Amor*, de Meinel e Louzeiro, respectivamente. Para além da morbidez superficial, diversas nuances e implicações políticas surgiriam – daí ser difícil não associarmos o interesse do cinema à época por tais casos, materializados em filmes como *O Caso Cláudia*. Se *Aracelli*, de Louzeiro, não chegou a virar filme, Louzeiro legaria seu *Infância dos Mortos*: o caso dos meninos de Camanducaia certamente poderia se encaixar nos moldes do *fait divers*. Subitamente dezenas de meninos são encontrados nus, seminus, espancados, à beira da morte, “desovados” num município mineiro, provavelmente vindos de longe. Se a “casca” da notícia atrai pelo insólito, as investigações a fundo do repórter irão caminhar no sentido de entender todo o processo maior da história. De *fait divers* (à primeira vista, talvez distraída), à reportagem, e daí ao romance que José Louzeiro realizaria não sem complicações com a censura. E poucos anos depois *Pixote*, filme de Hector Babenco, retiraria sua inspiração no livro, bem como algo do “espírito” e do ímpeto do romance-reportagem do autor maranhense. O cinema brasileiro desde muito flerta, de certa forma com o sensacionalismo. Em perspectiva, convém notar que no Brasil o *fait divers* está presente em filmes desde que se produz filmes no país, e de alguma forma conjugado com algum tipo de espetáculo popular. Sérgio Augusto (2010, p. 672) comenta que “volta e meia, à falta de assuntos mais palpitantes, o cinema brasileiro apelou para o esquartejamento de Elias Fahrat”<sup>18</sup>, que rendeu o filme de Marc Ferrez *A Mala Sinistra* de 1908.

Ainda em 1906, quando da morte dos meninos da Carioca, a fina flor da sociedade

carioca foi surpreendida com um crime passionnal entre grã-finos, na Tijuca. Com três anos de atraso, Julieta Pinto, João Barbosa e Rafael Pinheiro o reconstituíram diante de uma câmera de Antônio Serra. *Um drama na Tijuca* era uma produção de Labanca & Leal. Em 1913, foi a vez de *O crime de Paula Matos* – também exibido como *Um crime sensacional* e *O hediondo crime de Paula Matos* – feito por Paulino Botelho, com Antônio Ramos e Luiza de Oliveira. Há registros, em 1919, de *Um crime misterioso*, obscura realização, possivelmente derivada de algum *fait divers*. E ano seguinte, de *O*

<sup>18</sup> Em referência ao assassinato do industrial Elias Fahrat, no começo do século XX.

*crime dos cravinhos*, produzida em São Paulo pela Natural Films Rossi & Carrari, mal vista e quase proibida pela polícia. (AUGUSTO, 2010, p. 672)

Perceberemos a presença do escabroso, da notícia popularesca, das manchetes de jornal “manchadas de sangue” desde os primórdios do cinema brasileiro, como forma de diversão rápida e direta e com forte apelo popular. Crimes, assaltos magistrais, assassinios hediondos, tudo entrará na pauta do cinema nacional até a conversão dessas histórias em *thrillers*, sobretudo a partir da década de 1960. É ainda Sérgio Augusto (2010) que identifica autêntico “assalto” da presença de criminosos e policiais, no cinema nacional; para Augusto (2010, p. 673) “coube ao veterano Victor Lima deflagrar, a partir de 1966, (vide: *Paraíba, vida e morte de um bandido*) o fecundo ciclo de biografias de bandidos e policiais, que inflacionariam o cinema brasileiro das última duas décadas”. Augusto (2010) destaca os seguintes retratos, e note-se, todos com afinidades tanto com o romance-reportagem do momento:

Hector Babenco, as do bandido Lúcio Flávio (Reginaldo Faria), em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*; Miguel Faria Junior (em *República dos assassinos*) e Antônio Calmon (em *Eu matei Lúcio Flávio*), as do “homem de ouro” Mariel Maryscot, vivido, respectivamente por Tarcísio Meira e Jece Valadão. As desditas de Ângela Diniz e Cláudia Lessin Rodrigues chegaram à tela sob enfoques mais (*Os amores da pantera*) e menos (*O caso Cláudia*) disfarçados. (AUGUSTO, 2010, p. 673)

Conclui Augusto (2010, p. 673) que Hector Babenco recebeu ameaças “dos familiares de Lúcio Flávio e de amigos de Mariel Maryscot”, e percebemos que naquele momento do cinema nacional – década de 1970 – o enlace da ficção com a realidade foi, também, um “jogo perigoso”, pois os assuntos (e alguns personagens) destes filmes estavam ainda muito vivos, e bem relacionados com o poder e seguimentos da polícia.

### **3 Precusores: da República Velha até o Golpe de 64**

Conforme já assinalamos, o *Golpe de 64* foi um marco histórico fundamental para o momento em que o romance-reportagem se desenvolveu. No entanto, a fim de fugir de conclusões simplificadas, cabe reconhecer outros elementos de natureza histórica, política e social que caracterizaram este nosso “terceiro momento” do *recuo da ficção* em prol de maior factualidade. O namoro entre o jornalismo e a literatura surgia mais forte que nos períodos anteriores de nossa genealogia de marcas naturalistas, e cabe aqui entender melhor suas motivações.

No entanto, é importante ressaltar que, se nossas letras passavam por reformas quase que “à força”, em virtude do momento político autoritário e violento, importantes antecedentes devem ser relevados a fim de melhor entender os momentos de confluência entre jornalismo e literatura. Cristiane Costa (2005) comenta um curioso exemplo, ao recordar a figura de Lima Barreto e seu texto *O Subterrâneo do Morro do Castelo*, que se passa num momento importante da história do Rio de Janeiro:

Misto de reportagem e folhetim, a história explora a descoberta, por operários, que preparavam o terreno para a criação da avenida Central, pilar do projeto de modernidade da cidade empreendido por Pereira Passos, de uma suposta galeria secreta no Morro do Castelo. Publicado originalmente em 1905, sem assinatura, no jornal *Correio da Manhã*, cujos bastidores Lima Barreto expôs sem dó nem piedade em *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*, o folhetim só seria editado em livro 92 anos depois. (COSTA, 2005, p. 237)

O excerto, para além da lembrança da importância de Lima Barreto, contém em si a implícita referência a todo um momento histórico vivenciado pelo autor, bem como contemporâneos como João do Rio: a obsessiva modernização do Rio de Janeiro em sua *belle époque*, processo que se inspiraria em moldes europeus, sobretudo franceses, a fim de trazer supostas melhorias urbanas para a então capital política e cultural brasileira – muito mais um processo cosmético para agradar à elite econômica carioca. Em seu *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko (1999) enxerga na realização urbana autêntica insígnia da natureza das transformações pelas quais passava o Rio – natureza ambivalente, símbolo do desejo de “civilidade” da elite carioca, em franca e estrábica contraposição à realidade da grande maioria da população local, após a inauguração da República.

Sem mais delongas, o novo grupo social hegemônico poderá exibir os primeiros monumentos votados à sagração de seu triunfo e de seus ideais. O primeiro deles se revela em 1904 com a inauguração da avenida Central e a promulgação da lei da vacina obrigatória. Tais atos são o marco inicial da transfiguração urbana da cidade do Rio de Janeiro. Era a “regeneração” da cidade, e por extensão, do país, na linguagem dos cronistas da época. Nela são demolidos os imensos casarões coloniais e imperiais do centro da cidade, transformados que estavam em pardieiros em que se abarrotava grande parte da população pobre, a fim de que as ruelas acanhadas se transformassem em amplas avenidas, praças e jardins, decorados com palácios de mármore e cristal e pontilhados de estátuas importadas da Europa. A nova classe conservadora ergue um *decor* urbano à altura de sua empáfia. (SEVCENKO, 1999, p. 30)

Dedicado a entender o processo que conferiria caráter militante à literatura de Lima Barreto, figura essencial para a interpretação de seu tempo, Sevcenko (1999) destaca o crescimento econômico e demográfico do Rio após a proclamação da República, e as contradições que caracterizariam esse momento específico: de um lado, um Rio de Janeiro cioso de tornar-se algo como uma “Europa deslocada”; e de outro, uma imagem desagradável e triste aos olhos da elite carioca, a miséria urbana crescente, num contexto em que aumentava a riqueza e a importância estratégica da capital federal e em proporção idêntica ou maior a penúria e o processo de exclusão de parcela maior da população.

A mudança da natureza das atividades econômicas do Rio foi de monta, portanto, a transformá-lo no maior centro cosmopolita da nação, em íntimo contato com a produção e comércio europeus e americanos, absorvendo-os e irradiando-os para todo o país. A experiência de “democratização” do crédito levada a efeito pela política do Encilhamento<sup>19</sup> levou essa aproximação latente ao auge do paroxismo. A nova filosofia financeira nascida com a República reclamava a remodelação dos hábitos sociais e dos cuidados pessoais. (SEVCENKO, 1999, p. 28)

Nicolau Sevcenko (1999, p. 28) recorda que a “febre de consumo tomou conta de toda a cidade”. Se para autores como Louzeiro ou Fonseca, nos anos de 1960 e 70, o embate com a censura serviu de faísca fundamental para a composição de suas obras, Lima Barreto, em seu tempo, travava sua cruzada pessoal contra o ideário higienista, de índole positivista e âmago racista. E esta cruzada seria décadas depois inspiração fundamental para um João Antonio e sua “escória de personagens”, andarilhos e criaturas doridas pelo deslocamento social.

E quais eram os atores dessa *escória*, os párias de um Rio que olhava a Europa e não via a si próprio? Como resposta, observemos Sevcenko (1999) ao recordar outro processo afeito aos “dourados” anos do Rio – a perseguição ideológica (por parte da imprensa) ou policial aos miseráveis. Todo um processo de constrangimentos a *personas non gratas* toma corpo: principia uma autêntica “caça aos mendigos”, visando à eliminação de esmoleres, pedintes, indigentes, ébrios, prostitutas e quaisquer outros grupos marginais das áreas centrais da cidade” (SEVCENKO, 1999, p. 28).

Há evidente parentesco entre os tipos citados e personagens de contos de João Antonio, ou mesmo às crianças de *Infância dos mortos* de Louzeiro. Era o Rio de

---

<sup>19</sup> Referência de Sevcenko à política monetária aplicada por Rui Barbosa, durante o governo do Mal. Deodoro da Fonseca, caracterizada pela emissão de crédito sem a confirmação de suas reais chances de quitação.

Janeiro de Olavo Bilac, Coelho Neto, Luiz Edmundo. Nem os seresteiros e boêmios, agora associados à vacância, escapariam da censura social.

A reação contra a serenata é centrada no instrumento que a simboliza: o violão. Sendo por excelência o instrumento popular, o acompanhante indispensável das “modinhas” e presença constante nas rodas de estudantes boêmios, o violão passou a significar, por si só, sinônimo de vadiagem. Daí a imprensa incitar a perseguição policial contra o seresteiro em particular e o violão em geral. (SEVCENKO, 1999, p. 32)

É curioso notar que, em dado momento Malcolm Silverman (2000) refere-se a Louzeiro como uma espécie de *cordelista* urbano, ao tratar da aparente simplicidade de sua estética. Isso instiga certas especulações: talvez o autor de *Infância dos mortos* fosse alvo de perseguição policial, se vivesse no começo do século passado na capital federal de Bilac, Coelho Neto etc. Silverman (2000, p. 40) caracterizará os propósitos literários de José Louzeiro como uma “quase uma literatura de cordel urbana”.

Além de Sevcenko (2000), Fábio Lucas (1976) já apontava para a importância social na literatura brasileira, por assim dizer, provida de uma *missão*.

O ficcionista social, do nosso ponto de vista, será aquele capaz de representar nos seus tipos e heróis a perda unidade do homem, isto é, fixar aquele ser a quem roubaram horizontes, mas que aspira a ser íntegro numa sociedade que o mutila. Ao desvendar mecanismos ocultos, a personagem pode tanto estar encontrando a gênese de sua mutilação e denunciando-a, quanto se agregando a todos em igual situação para a superação do sistema que os coisifica e esmaga. (LUCAS, 1976, p. 51)

Ao se valer da forte metáfora do *mutilado*<sup>20</sup>, Lucas (1976) aponta para um aspecto essencial na existência dos seres marginalizados em nossas letras, como se remetesse aos escravos açoitados na poesia de Castro Alves, ou aos mestiços sem voz da recém-inaugurada República nas obras de Lima Barreto. Ou aos seres *animalizados* de Aluísio Azevedo, ao Fabiano de Graciliano Ramos, ao Naziazeno de Dionélio Machado e tantos outros que, ao se deparar com a experiência da penúria, carregam em si as marcas de certo *aleijamento*, ora de contornos físicos, ora morais, reféns da humilhação, da tragédia diária da miséria, do frio das ruas, do desamparo. Veremos como essa *mutilação* surgirá imponente e triunfante nos personagens de boa parte da literatura brasileira nos anos de chumbo: a ausência, a morte, a melancolia, o

<sup>20</sup> O autor irá retomar a metáfora noutras ocasiões, como recordar a figura de João Antonio: “Suas crianças e jovens, prematuramente encaminhados para a marginalidade retratam, em sua simplicidade digna de dó, o início da mutilação do ser humano, realizada pela vida dura e competitiva das cidades grandes” (*Op. Cit.* p. 92)

apartamento dos seres amados, o medo, a inexistência ou perda de pai e mãe, a dor da memória. É frequente a ambientação do romance dos plúmbeos anos do período militar em locais hostis, delegacias de polícia, salas de tortura, ruas violentas. A perda é sempre a consequência mais natural de um universo cruel, de divindades mudas e preces inúteis. Assim, Dito em *Infância dos mortos* convive com a perda dos amigos, como Pixote, com a derrota de cada batalha, com o sangramento e a dor da lembrança, junto ao ódio; e mesmo quando o mundo lhe oferece certa ternura, logo o destino faz apartá-la do menor delinquente. A literatura do período – “feita de chumbo” –, é o retrato de *seres remendados*, aqueles que sobreviveram. Daí veremos, por exemplo, as razões da busca pela vingança de uma Lili Carabina (do romance de Aguinaldo Silva), seus despojos fortes o bastante para se armar e buscar vingança.

A partir dos anos 60 os personagens de autores como João Antonio ou Louzeiro, inspirados em suas vivências, colocarão foco nesses seres marginais, criaturas da noite, deformados pela miséria e presos ao seu estigma de párias. E José Louzeiro, ao recriar a vida de meninos como Dito, Fumaça ou Pixote, traria no cerne de seu romance-reportagem a amargura de uma *precoce mutilação*, essa “infância dos mortos”, no qual não reside felicidade no presente e tampouco promessas no futuro. Aliás, o caráter de ausência deixado implícito na ideia de *mutilação* já surge no título da obra de Louzeiro: *Infância dos mortos*. A morte, a ausência, a mutilação: a contradição entre a ideia de plenitude, com a qual identificamos a infância, com a própria presença da *morte em vida*, quer pela ausência de uma existência típica das crianças – com mãe e pai, com direito a brincar e estudos – quer pelo constante cerceamento da Morte, grandiloquente e onipresente, entidade superior a vigiar e ameaçar os personagens mirins. E não será diferente a presença desta Morte, ora terrível, ora indiferente, já nos títulos de obras seminais daquele período: *Porque Cláudia Lessin Vai Morrer*, *A República dos Assassinos*. Ou a ausência implícita em *Sequestro*, obra de Valério Meinel sobre o chamado “caso Carlinhos”. E mesmo no título de obras como *Em Carne Viva*, de Louzeiro, notaremos este aspecto aflitivo, a mutilação e degradação corpórea – título que carrega expressão de naturalismo nauseante, obscuro, em grave referência do autor à tortura, assunto recorrente em suas obras. Na obra de Louzeiro – em *Lúcio Flávio*, *Infância dos Mortos* ou *Em Carne Viva* – a tortura, instrumento de degradação, humilhação e aleijamento físico e moral, surge como símbolo-mor das forças repressivas, sempre com alguma finalidade policial com elos políticos ou inspirações “higienistas” (como no caso dos meninos de *Infância dos Mortos*). Não à toa, o autor

escolhe como um de seus alvos mais fortes o famigerado Esquadrão da Morte, espécie “máquina de matar” com licença do Estado, orgulho da classe média e que reedita com truculência um ideal de “higienismo” que marcou o Rio de Janeiro da *belle époque*, quando “povo” era visto como um problema “de polícia”. A presença da violência policial em nossas letras, já era relatada por Lucas (1976), ao tratar do período que antecederia esse “recuo da ficção”, abrangendo desde a Primeira República e ao período posterior a ela – o Estado Novo varguista, até princípios dos anos de 1960, conforme recorda o autor.

A violência policial é frequentemente usada pelos romancistas para criar a imagem da dominação de classe. Aparece, por exemplo, em José Lins do Rêgo; sobriamente no conto “Primeiro de Maio”, de Mário de Andrade; encarnada no “soldado amarelo” de *Vidas Secas*; e em vários episódios de Oswald de Andrade. Aparece com muita ênfase na novela *Noite & Esperança* (1960), de Milton Pedrosa, onde o problema surge de uma situação absurda, kafkiana. A personagem, operário pacato, não tinha compromisso com a luta social, mas é envolvido acidentalmente na teia de repressão e acaba sofrendo os maiores horrores para confessar e denunciar fatos e pessoas que ignorava. Conhecerá um companheiro que o doutrinará. (LUCAS, 1976, p. 89)<sup>21</sup>

Não faltará o devido espaço para seres *mutilados* ou “despedaçados” nas letras do período, ou em busca dessa “perda unidade do homem”, uma possível explicação para a angústia delituosa de um Lúcio Flávio, ou de uma heroína bandida como Lili Carabina, estrelas não apenas do crime, mas anti-heróis dos jornais policiais de sua época, figuras de certos contornos épicos cujas trajetórias parecem ensejar algo mais que o desejo de delinquir – e muito mais que mera necessidade material. Antes, figuras compostas de elementos complexos, cujas motivações vão da busca por dinheiro, aventura, pelo orgulho do espetáculo de auto *voyeurismo* que é contemplar-se diariamente nas capas de jornais, fazendo do jornal uma espécie de espelho, num lapso fortemente narcisista. Veremos que, no caso de um Lúcio Flávio, este aspecto megalômano, narcísico, surge como um ingrediente fundamental na composição do personagem – o Lúcio Flávio que emerge das letras de Louzeiro, o vivido por Reginaldo Farias no filme e, ao que tudo indica, o próprio bandido Lúcio Flávio Villar Lório acima de tudo apreciava a exibição e o espetáculo. Elementos como hedonismo, vaidade, a busca pela “adrenalina”, o crime enquanto vício, tudo isso ajudaria a compor num Lúcio Flávio uma persona invulgar, nunca um reles fora da lei. O bandido aqui é narcisista, um *voyeur* que se regozija ao reconhecer sua face em capas de jornais.

---

<sup>21</sup> Arremata o autor: “Literariamente, a novela deixa muito a desejar”.

Quando Sevcenko (1999), ainda que focado na obra de Lima Barreto e Euclides da Cunha e circunscrito ao seu tempo, realça as condições específicas de seu tempo que levariam esses autores a colocar sua pena face como uma “arma” contra as injustiças de seu tempo, encontraremos algum paralelo se deslocarmos suas palavras para a geração do romance-reportagem.

As novas condições históricas levaram as tensões sociais ao seu índice máximo de agudização, e ambos os autores eram concordes em afirmar a necessidade de refrear e eliminar os novos fatores econômicos, sociais e políticos, responsáveis pelo mal-estar generalizado da sociedade e sua progressiva desumanização. Antes de mais nada, seria preciso dar solução à questão social, que saltava para o primeiro plano, o dos problemas mais vitais e prementes da sua reflexão. (SEVCENKO, 1999, p. 122)

Com o devido cuidado ao perceber que os momentos de Lima Barreto e Euclides da Cunha, enraizados na República Velha, e aquele outro, vivido por Louzeiro continuam suas disparidades, não apenas pela distância no tempo, mas pelos contextos políticos e sociais, ainda assim é possível identificar certas similitudes: tanto os primeiros quanto os repórteres-romancistas se rebelariam contra “o mal-estar generalizado da sociedade e sua progressiva desumanização”.

Antes do surgimento da geração de repórteres-romancistas de que tratamos, ainda é digno de menção certo *caráter social* de nossas letras, que intitula a obra de Fábio Lucas (1976)<sup>22</sup>. Segundo o autor, é importante a lembrança, ainda a respeito da Primeira República, de elementos de “inspiração” distintos para escritores que se almejavam como militantes. Assim, o autor evoca obras hoje pouco lembradas, como *Vulcões* (cerca de 1920), de Avelino Fóscolo, de inspiração anarquista (LUCAS, 1976, p. 66). E já no período do Estado Novo, é digno de lembrança o curioso *Parque Industrial* (1933) de Patrícia Galvão, romance que “tenta abranger a coletividade operária, chegando, por vezes, às margens do panfleto sindicalista” (LUCAS, 1976, p. 89). Aqui, pois, o aspecto factual deriva do *panfleto*, tão característico do jornalismo sindical, eivado pelas teses políticas da época, de influência socialista ou anarquista, indicando uma interface entre militância política (ou sindical), jornalismo e literatura. Percebe-se, deste modo, que essa vocação para as questões sociais, em contextos políticos complexos e opressores, na literatura brasileira contém diversas facetas; e mesmo em exemplos hoje pouco mencionados, como no *Parque Industrial* de Patrícia Galvão há pendente o desejo de criar amarras com o factual e existe a necessidade

---

<sup>22</sup>O *Caráter Social da Literatura Brasileira*.

urgente de denúncias. Assim como na geração de um Louzeiro ou Meinel, ao menos três décadas depois, encontraremos novamente essa vocação, com a vontade de denúncia tão “à flor da pele” que deixará de lado cerimônias formais, pretensões de consagração crítica – aparentemente – a fim de se fazer munção para o ataque às injustiças do período.

### 3.1 DNA naturalista

Se essa vocação para o social em nossas letras emergiria com acento em autores “de protesto” – como Louzeiro ou Valério Meinel, repórteres investigativos –, cabe salientar a importância de certas matrizes literárias para aquele momento. É notável a influência do *naturalismo*, que parece agir mais que como uma escola literária presa a um tempo específico. Embora demarcemos as fronteiras do naturalismo brasileiro em fins do século XIX, alguns de seus principais motivos parecem ecoar com profundidade em momentos posteriores, como se possuíssem um perfeito encaixe com os problemas brasileiros. De fato, sua influência parece possuir um aspecto camaleônico, desde seu aparecimento em nossas letras, eivada pelo pensamento positivista, evolucionista e pelas correntes científicas da época. Daí em diante, mesmo com sua decadência enquanto uma escola literária, poderíamos encontrar “extensões naturalistas” no romance de um Graciliano Ramos ou um Jorge Amado. Já em fins do século XIX, o naturalismo trás em si a busca do factual, um ideal de compreensão do ser por determinações fisiológicas, psicológicas, sociais, por isso surge em franco namoro com a ciência de seu período, a fim de tentar desnudar as razões para as razões íntimas do ser humano e seus gestos complexos (em romances como *A carne*, de Júlio Ribeiro, ou *O Cromo*, de Horácio de Carvalho), bem como as motivações sociais do período (em *O Mulato* e *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo). O naturalismo representou para as letras brasileiras, a um só tempo, a busca pela compreensão do cosmos político-social, e do microcosmo individual de cada qual, sempre assentando nas teorias científicas do século XX, em diálogo com a eugenia e demais tendências psicológicas de seu tempo. Com seu espírito notavelmente atrelado à busca de uma sonhada noção de “verdade”, trará incessante busca pela precisão, tendência sistemática à rejeição de misticismos ou pseudociências, e conseqüentemente o enlace com um espírito empirista e com o anseio pelo factual, do “objetivamente preciso”. Essa busca, após o “pontapé inicial” no século XIX, terá continuidade com o romance social posterior, exemplificada na economia de

recursos por parte de um Graciliano, no regionalismo dos anos de 1930 e na tentativa de compreensão do caos social e do universo sertanejo da época. Por fim, essa jornada vinculada à busca pelo factual encontrará sua nova redenção com os jornalistas do “novo romance brasileiro” – o romance-reportagem, o romance e conto de não-ficção. O interdiálogo perene entre a prática da reportagem, o acompanhamento das grandes matérias jornalísticas dos anos 1960 e 70, e a valorização entoada dos aspectos factuais, crus, em busca de máximo efeito de verismo a fim de fiar a credibilidade dos romancistas da geração.

Ao aportar no Brasil, o romance de inspiração naturalista terá em Émile Zola seu padroeiro. Bulhões (2007) comenta o método de trabalho de Zola, ao compor seu escandaloso *Nana* (de 1880).

Para escrevê-lo, Zola empreendeu uma verdadeira expedição exploratória dos lugares da alta prostituição parisiense. Munido de lápis e caderninho de notas, caminhava pelo bairro onde viviam as cortesãs sustentadas por seus admiradores, percorria uma quantidade de lugares “suspeitos”, recantos dos prazeres devassos. Para desempenhar seu papel de “romancista científico”, Zola adentrou-se nas casas de “má fama”; frequentou o interior dos camarins de teatro e, como um bom bisbilhoteiro, espiou a intimidade de atrizes e prostitutas, escutando suas conversas reveladoras. (BULHÕES, 2007, p. 69)

Da mesma forma, a fim de escrever *Germinal* (em 1885), “Zola vestiu-se de mineiro e frequentou o ambiente das minas de carvão” (BULHÕES, 2007, p. 69). Como num procedimento afeito aos jornalistas investigativos, que se disfarçam, espiam, até mesmo promovem atos duvidosos sob aspecto ético – como escutas telefônicas ilegais, em tempos mais recentes. Em Zola, antes da própria estruturação da reportagem investigativa, residia o germe da obsessão pela factualidade, em contraposição às tendências românticas do século XIX, com seus excessos e devaneios. Zola, a seu tempo, agiu tal qual um “escritor-jornalista”, precursor de toda uma linhagem que se estenderia por muito tempo, não exatamente “naturalista”, em termos estritos, mas com algum grau de parentesco, por exemplo, com nossos autores do romance de não ficção, da geração Louzeiro, Aguinaldo Silva ou Meinel.

### **3.2 Ciência, engenhocas e um “primeiro cinema”**

Vale ressaltar que o momento em que o naturalismo ganhava força e se consagrava, na Europa foi contemporâneo daquela miscelânea de processos técnicos

que viriam culminar na criação da fotografia, e também das primeiras técnicas de animação e, depois, do próprio cinema – ou antes, do cinematógrafo. Embora o nome de um Thomas Edison ou dos Lumière receba quase a totalidade dos créditos por seus feitos técnicos, cabe recordar que uma miríade de estudiosos e cientistas se utilizavam de máquinas próximas do cinematógrafo dos Lumière a fim de promover estudos científicos – interessava-lhes a capacidade de decomposição do movimento e sua compreensão, não o processo de recriação e síntese da imagem (MACHADO, 1997, p. 69). Assim, é curioso percebermos que, enquanto um ideário naturalista se fundamentava, baseado em novidades filosóficas (como o positivismo) e científicas, também houve interdiálogo com as novidades técnicas, como não poderia ser diferente, e algumas serviriam de caráter embrionário para a fotografia e, depois, a imagem-movimento: o cinematógrafo. A França de Zola também daria origem aos Lumière (e, ora sim, seu Georges Méliès, dono de uma concepção mais avançada para as potencialidades do uso da “composição da imagem” que o primeiro – primeiríssimo – cinema trazia em si). Encontramos, na segunda metade do século XIX, uma convergência entre os processos técnicos da época, embora seja preciso cautela quanto à cronologia. Quando do nascimento do cinematógrafo, o naturalismo já estava em franca decadência na França (embora estivesse vivo no Brasil). Vale também ressaltar que, na segunda metade daquele século, num momento em que realismo e naturalismo pareciam ditar as regras nas artes e letras, as primeiras engenhocas que conseguiam “congelar” imagens (e depois, conferir-lhe movimento), com alguma frequência eram encontradas nos *vaudevilles*, e neles encontraremos as primeiras salas de exibição, rústicas, agindo como contraponto necessário ao clima cientificista e racionalista do período. O aparato técnico, por vezes com finalidades científicas e experimentais, seriam aproveitados, no final do século, por criadores como Méliès, a fim de promover seu cinema mágico, grotesco, exagerado, cômico, maluco, “feérico”.

É válido notar que no primeiro momento do cinema havia por vezes um caráter acentuadamente jornalístico, em consonância com o espírito de conciliar as novíssimas engenhocas com o ideário naturalista da perfeita documentação – e do aproveitamento dessa documentação. Ainda que alguns dos primeiros documentários fossem, como veremos a seguir, notáveis farsas e crias do charlatanismo, seu conteúdo remetia a eventos marcantes à época e que assistidos “fora de contexto” soavam como autêntica filmagem de acontecimentos importantes. É como se encontrássemos aqui um curioso ponto de cruzamento entre o nascimento do cinema e a prática do jornalismo em fins do

século XIX e começo do século XX. Por exemplo, incidentes como a guerra hispano-americana, ganhavam reconstituições logo após seu início. Arlindo Machado (1997), em algum momento de seu *Pré-cinemas & pós-cinemas*, disserta a respeito.

O naturalismo começa a se impor então como uma espécie de ideologia da representação: supõe-se que a experiência humana só ganha credibilidade na medida em que sua simulação na tela se dá em “condições naturais”, a fábula legitimada pela mimese (...). Com o ascenso da geração de Griffith, o novo espetáculo passa a cuidar do “coeficiente de realidade” com que se molda a fábula, ou seja, com o enquadramento do imaginário pela moldura legitimadora do naturalismo. A literatura dos séculos XVIII e XIX, mais precisamente o seu modelo dominante (o drama tipo Diderot e o romance do tipo balzaquiano e zolesco), com seu sistema de mascaramento da escritura e seu esforço descritivo no sentido de “fotografar” a cena doméstica, constituía a fonte ideal de inspiração para toda uma geração de realizadores preocupada com a inscrição civilizatória do cinema no âmbito das belas-artes. Mas o cinema contava ainda com um trunfo maior: a sua base fotográfica, a sua natureza de registro fotoquímico de modelos naturais colocados diante da câmera, tudo isso lhe dava uma legitimação documental que o colocava um passo à frente da literatura em termos de “coeficiente de realidade”. (MACHADO, 1997, p. 85)

Este “coeficiente de realidade” fazia do cinema, aparentemente, o novo mecanismo estético capaz de demonstrar, de maneira incontestada, a realidade tal qual ela seria, mesmo que para isso, paradoxalmente, fosse necessário forjá-la. Assim, Machado (1997) evoca o termo “naturalismo” para compreender essa “ideologia da representação”, diretamente ligada aos processos fotoquímicos de captação das cenas cotidianas, autênticas “provas” de veracidade. Segundo ainda Machado (1997, p. 85), os primeiros filmes narrativos seriam “reconstituições em forma de atualidades”. E após o naufrágio da embarcação norte-americana que resultaria na guerra hispano-americana, Méliès, o mago, reconstituiu o acontecimento – como faria um ano depois ao transformar em filme o famoso *Affaire Dreyfuss* (MACHADO, 1997, pp. 85-86). Méliès, o ilusionista, realizava assim o trabalho de um jornalista-documentarista: um incipiente “cinema-jornalismo” aparecia naquele período. Embora o cineasta precursor não mascarasse que se tratasse de obras de ficção, a ideia pareceu muito adequada para finalidades propagandísticas, políticas, manipulatórias, que já surgiriam naquele período.

A nascente indústria americana do cinema “cobriu” de forma surpreendente a guerra hispano-americana, simulando reportagens por meios de reconstituições realizadas com atores nos próprios locais dos acontecimentos. Claro, essas reconstituições eram às vezes mais delirantes que as *féeries* de Méliès: era comum ver um soldado se precipitando com toda formalidade

para tomar a bandeira americana das mãos de um outro soldado alvejado, antes que ele fosse ao chão. (MACHADO, 1997, p. 86)

Muito antes dos processos diversos que culminariam em Griffith e a na consagração de uma linguagem cinematográfica, ainda no engatinhar de um processo que talvez nem possa ser chamado de “cinema” (ao menos se por “cinema” compreendermos não a mera representação, mesmo que dotada de truques mágicos, mas um processo complexo oriundo de reflexão sobre planos, montagem e expedientes diversos) e em paralelo com uma tendência mágica de um Méliès, pai da fantasia no cinema, já se prenunciava certo louvor pela imagem, tida como depositária ideal de nossa fé numa idealizada “realidade”. A crença no cinema nascia, mesmo com a consciência de que se tratava de um processo forjado. Havia uma força imensa num ideal de representação no primeiríssimo cinema, em consonância com o jornalismo e a literatura na virada do século XIX para o XX. Os desdobramentos seriam muitos, e passam longe de requerer maior espaço nestas páginas, mas no cinema, poderíamos recordar a tendência que balizou os cineastas italianos a partir da década de 1940, no qual a ficção se colocava quase que exclusivamente como garantia-mor de uma representação da própria realidade – e no contexto, a “realidade” se confundia com a Itália pós-guerra, devastada, miserável, faminta. A “realidade” seria uma noção pré-estabelecida de que acima de tudo importaria a condição plausível do país; ou seja, o “real” se confundia com o “social”; e invariavelmente o Neorealismo dos italianos e de outros ambientes cinematográficas passava pela compreensão da miséria, pela imersão na penúria e pela compreensão dos marginalizados.

Esta forte influência – não exclusivamente italiana – aportaria com força na ficção brasileira, desde o cinema de um Nelson Pereira dos Santos, de *Rio Zona Norte*, *Rio 40 Graus* ou *Vidas Secas*, até a obra de um Hirszman ou ao curioso *début* de Carlos Diegues, *Ganga Zumba*, cuja experiência de filmagem parece trazer em si algo do *A Terra Treme* de Luchino Visconti. No cinema de Hector Babenco, em *Lúcio Flávio e Pixote*, ressurgiu com vitalidade a motivação social, com as devidas bases no romance-reportagem (de nuances naturalistas) de José Louzeiro, também ele, à sua maneira, espécie de “roteirista naturalista”.

#### 4 Notas sobre um problema genérico: o romance-reportagem

Para Lopes & Reis (1988, p. 48), “de um ponto de vista histórico, é variável a capacidade de imposição revelada pelos *gêneros narrativos* como, de um modo geral, os *gêneros literários*”. Para os autores, essa imposição se faz em alguns momentos de forma evidente, “por forças de mecanismos coercitivos mais ou menos discretos (academias, poéticas etc.)” (Idem, *ibidem*), ao passo que, em outras épocas, “os *gêneros* entram em crise ou constituem categorias de problemática configuração e identificação” (Idem, p. 49). Numa avaliação por assim dizer “taxionômica”, caberia, pois, um pequeno debate acerca dos gêneros literários. No caso do romance-reportagem – e que, como veremos, pode ser transplantado para a plaga da adaptação literária – estamos diante de um microcosmo constituído de hibridismos, de colagens, de junções, enxertos, contextualizações. O romance-reportagem, por excelência, seria uma constituição híbrida, que não poderia responder a uma tentativa de engessamento dentro de uma classificação supostamente mais “pura”: ao contrário, sua força com frequência reside nas suas “impurezas”, em sua fluidez, sua capacidade de juntar num mesmo paiol elementos díspares ou conflitantes, oscilando entre a constelação do jornalismo e o habitat ficcional.

Assim, qualquer preconceito relacionado a noções como “pureza” ou “fidelidade” no âmbito do romance-reportagem pode ser descartado, tarefa que a crítica literária há muito busca realizar. E ao afrontarmos certa concepção, afeita ao senso comum, de que deve haver um grau de “fidelidade”, nas adaptações literárias para meios audiovisuais, adentramos novamente na questão dos gêneros, e como (e se) devem ser abordados ou taxados. Uma tragédia de Shakespeare pode virar uma comédia ao ser vertida ao cinema. Há uma importância salutar em refletir o que alguns teóricos abordam sobre a discussão sobre gêneros, que tem tomado precioso tempo de diversos autores a fim de entender: quando começa um e quando acaba outro gênero? Ou ainda: quais os limites, quais suas fronteiras? Todorov (2006), ao abordar o universo do romance policial, traz importante contribuição sobre o assunto.

Escreve-se ou sobre a literatura em geral ou sobre uma obra; e existe uma convenção tácita segundo a qual enquadrar várias obras num gênero é desvalorizá-las. Essa atitude tem uma boa explicação histórica: a reflexão literária da época clássica, que tratava mais dos gêneros do que das obras, manifestava também uma lamentável tendência: a obra era considerada má se não obedecia suficientemente às regras do gênero. Essa crítica procurava,

pois, não só descrever os gêneros, mas prescrevê-los; o quadro dos gêneros precedia à criação literária ao invés de segui-la. (TODOROV, 2006, p. 94)

Dentro de uma tradição prescritivista, não causa espanto que certos produtos com aspectos híbridos pareçam a alguns olhares, até hoje, algo estranho. Na literatura brasileira recente, poderíamos navegar de romances como *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado até *República dos Assassinos*, de Aguinaldo Silva, com boas dificuldades em situá-los genericamente. A obsessão classificatória tem forte analogia com a tendência a buscarmos *fidelidade* quando assistimos a um filme. “Irritamo-nos” quando este não é suficientemente “fiel”; assim como causa espécie quando nos deparamos com alguma obra literária e nos confrontamos com a dificuldade de classificação. Daí deduz-se que esse “déficit taxionômico”, esse cuidado em excesso mais com a forma que com conteúdo, tenha trazido problemas de aceitação por parte da crítica no que tange a algumas criações literárias de nomenclatura menos óbvia ou mais difícil – caso dos poemas de um Augusto dos Anjos, por exemplo.

Para autores como Massaud Moisés (1979), a própria existência de determinado gênero, como o romance, por exemplo, aponta para um contexto altamente complexo em que distintas formas e motivos literários são “mastigados”, “engolidos”, sintetizados ou harmonizados numa forma mais consistente. O romance, segundo o autor, contraposto à poesia, “passa a representar o papel antes destinado à epopeia, e objetiva o mesmo alvo: constituir-se no espelho dum povo” (MOISÉS, 1979, p. 92). Caberia ao romance reunir em si expressões literárias distintas; afirma Moisés (1979, p. 92): “mais adiante veremos como o romance assimilou variadas conquistas da sensibilidade, e pôde reduzi-las a um todo harmônico”. Ainda Moisés (1979, p. 170), em sua *A Criação Literária*, ao tratar da composição do romance aponta para dois tipos distintos de técnicas. “Falar das técnicas é falar das mundividências e vice-versa”, ressalta. Para esta composição, em que buscamos interpretar o romance-reportagem, interessa-nos sobretudo a sua primeira definição:

Primeira: o romancista *abstrai* da realidade viva, circundante, uma estrutura orgânica, em consequência de abstrair o mundo. O romancista ordena e unifica racionalmente os dados recolhidos por sua sensibilidade segundo leis que apenas regem a obra escrita, e não o mundo real de onde sua intuição partiu. O romance torna-se um universo fechado, autônomo, paralelo ao outro em que se espelha. Esse processo de composição, “literário” por excelência, não pretende reproduzir a realidade vital, mas criar um mundo todo seu, independente, regido por normas que não cabem no mundo real. É a técnica adotada pelo romance “linear” ou “progressivo”. (MOISÉS, 1979, pp. 170-171)

Não obstante o autor esteja tratando do ficcionista, suas pontuações parecem remeter à maneira de reconstrução da realidade tão afeita ao jornalista. Este teria por finalidade maior a busca de um ideal de *fidelidade*. No entanto, o ato de escrever, com seus percalços, surpresas e mudanças o leva a outros caminhos, notavelmente afeitos a estetizações, criações, construções as mais variadas. Cumpre sua função, o romancista, ao retirar elementos de uma *realidade viva*, e realocar seus elementos, suas situações, suas personagens. É evidente que, caberia uma pergunta que incomoda a crítica acerca da suposta “literariedade” do jornalismo; uma questão filosófica que implicaria na indagação: o que de fato pode ser literatura? Apenas o material “canônico”, consagrado pela crítica ou pelo tempo, ou poderíamos estender a outras formas, mesmo àquelas afeitas – aparentemente – ao superficial. Uma questão inicial que ocupou uma obra inteira de Alceu Amoroso Lima, justamente intitulada *O Jornalismo como Gênero Literário*.

A partir de Eugène Sue e sua obra *Mistérios de Paris* até o “detetivesco” Émile Zola, passando por um Hemingway e por um Truman Capote, notamos o quanto podem ser complexas, ricas e intrigantes as afinidades entre jornalismo e literatura. E seria o jornalismo um gênero literário? Para Lima (1990),

O gênero literário, portanto, em vez de ser, como queriam os antigos, um tipo de construção estética determinado por um conjunto de normas objetivas a que toda composição deve obedecer – é um tipo de construção estética determinada por um conjunto de disposições interiores em que se distribuem as obras segundo as suas afinidades intrínsecas e extrínsecas. Nessa concepção, flexível e não rígida, de gênero literário é que podemos incluir o jornalismo. (LIMA, 1990, p. 33)

Entretanto, não podemos afirmar que toda forma de jornalismo se encaixe como literatura. *Strictu sensu*, seria preciso saber de qual gênero de jornalismo falamos, se um editorial, uma crônica, a entrevista. Há um pressuposto de que podem residir motivos literários em quaisquer seções do jornal, por mais estranhas e inóspitas – mesmo na seção de classificados ou de acompanhantes. Numa direção diferente, senão oposta, àquela que limita a literatura aos modelos “cânicos”, consagrados e sacralizados, segundo Lima (1990, PP. 35-36) a literatura pode encontrar seu espaço no cotidiano do jornal, ou até mesmo nas formas de oralidade, pois que “nem o homem da rua nega o valor literário a um conversa inteligente”. Sendo a matéria-prima do jornalismo a

mesma dos demais edifícios literários, percebemos uma existência apriorística de elementos literários no jornal. Ainda conforme Lima (1990):

O jornalismo, por conseguinte, tem todos os elementos que lhe permitem a entrada no campo da literatura, sempre que seja uma expressão verbal com ênfase nos meios de expressão, e com todos os riscos e perigos, que possa produzir nos outros gêneros, seu companheiros, ou que os outros nele possam produzir, quando desviados de sua natureza própria. E ocupando, como todos, uma posição precária, que depende de sua *qualidade* e não de sua natureza. O mau jornalismo será posto à margem da literatura, como má poesia. (LIMA, 1990, p. 38)

Importa, assim, sobretudo a ênfase aplicada nos meios de expressão, para que possamos situar o jornalismo como um gênero literário. Para alguns, certamente, suas características mais facilmente aferíveis, como o assentamento no efêmero, ao cotidiano, navegariam na contramão de uma função literária, por assim dizer. Contudo, tal alegação pode soar insuficiente para nos levar a abandonar o jornal como proveniente de virtudes e possibilidades literárias, considerando que diversas outras manifestações literárias possuem a efemeridade como característica importante.

Tendo em vista os dilemas genéricos, quando tratamos de jornalismo e literatura, faz-se praticamente obrigatório recordar um antigo, consagrado e eficiente caminho já muito trilhado e que serve como uma espécie de reservatório para um e para outro, tanto jornalismo quanto literatura: trata-se da *crônica*. Como gênero, a crônica possui sua história própria, tendo passado por diversas transformações até os formatos que hoje conhecemos, como aqueles elencados por Jorge de Sá (2005). Para o autor, o principal ponto de inflexão do gênero no país se daria com Paulo Barreto, conhecido mais por seu pseudônimo de João de Rio, autêntico cronista-repórter que caminhava – *flanava* – pelos distintos locais do Rio de Janeiro de seu tempo, no começo do século XX. Dos cafés elegantes das regiões centrais até os subúrbios e áreas periféricas, João do Rio errava pela cidade a fim compreender as distintas faces do universo do Rio de Janeiro. Sem dúvida, sua contribuição é fundamental para a compreensão da crônica e sua evolução no país. Suas errâncias são de importância central para a convergência para uma confluência entre o estilo “objetivo”, factual, afeito ao jornalismo, e o literário, uma vez que Paulo Barreto é tido também como precursor da reportagem de feições literárias no Brasil.

João do Rio consagrou-se como o cronista mundano por excelência, dando à crônica uma roupagem mais “literária”, que, tempos depois, será enriquecida

por Rubem Braga: em vez do simples registro formal, o *comentário* de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real. (SÁ, 2005, p. 09)

Embora pertençam a contextos distintos, existe um elemento fundamental em comum entre um autor como João do Rio, e aqueles da geração do “recoo da ficção” nos anos 60 e 70, de João Antônio, Rubem Fonseca, José Louzeiro, Valério Meinel e Aguinaldo Silva: sua obra quase sempre principia na rua. Estes autores, cronistas e romancistas em algum momento foram repórteres. Porém, não mais o *flâneur* que fora um dia João do Rio, observador do detalhe, perdido nas multidões e absorto nos mistérios de uma modernidade confusa. Foram jornalistas ativos de marcante atuação na cobertura do ambiente do *bas fond*, da escória, da criminalidade, submundo geralmente visto com desagrado por idealizadores de uma forma literária pretensamente “superior” ou “nobre”. “Repórteres-guerrilheiros”, mergulhados na vivência das ruas, da noite, em contato íntimo com as criaturas do submundo. Angélica Soares (1989, p. 64) reflete sobre a crônica, a partir de seu destacamento a partir do século XIX, como gênero que “não se permite classificar” como gêneros padrões, como ocorre com o poema, o conto, a tragédia.

Ligada ao tempo (*chrónos*), ou melhor, ao seu tempo, a crônica o atravessa por ser um registro poético e muitas vezes irônico, através do que se capta o imaginário coletivo em suas manifestações cotidianas. Polimórfica, ela se utiliza afetivamente do diálogo, do monólogo, da alegoria, da confissão, da entrevista, do verso, da resenha, de personalidades reais, de personalidades ficcionais..., afastando-se sempre da mera reprodução de fatos. E enquanto literatura, ela capta poeticamente o instante, perenizando-o. (SOARES, 1989, p. 64)

Há algo de inevitavelmente “*crônico*” nos romances de Valério Meinel ou de um José Louzeiro. Na ânsia pela denúncia, no calor da cobertura de um caso e no embalo da publicação, certamente suas obras podem parecer por demais presas a um tempo, como se fossem, estes romances, grandes “crônicas-reportagens”. No entanto, seu sucesso, enquanto obras de alta vendagem, decerto possui sua dívida a esta vinculação radical com seu tempo. Seu trânsito para o cinema vai nessa direção; e ambos, romances-reportagem e filmes possuem importante valia na compreensão de um período específico da história brasileira recente.

## 5 José Louzeiro, um menestrel urbano



Cartaz de *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, com referências jornalísticas

Natural do Estado do Maranhão, José Louzeiro está entre os mais famosos e importantes repórteres da crônica policial no país, começando sua vida como jornalista na década de 50 e se destacando nos decênios seguintes. Louzeiro passou por distintas redações, transitando basicamente entre Rio de Janeiro e São Paulo, com passagens pela *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, dentre outros. Essencialmente, trabalhou como repórter policial, uma espécie de “repórter subterrâneo”, com a missão perigosa de penetrar o universo de figuras marginalizadas. Deriva daí seu contato com prostitutas, cafetões, bandidos, bicheiros, e toda uma seleta “fauna” que costuma concentrar-se em ambientes um tanto distantes dos olhares das classes mais abastadas. Louzeiro tem seu foco no submundo, tal como fazia um João Antonio, notável menestrel da vida da “gentalha”. Entretanto, não era apenas a miséria dos ambientes e personagens que Louzeiro investigava que explica as razões de sua obra posterior, sobretudo seus romances-reportagens. O contexto político em que escreveu – sobretudo a partir do AI-5 – era pouco ou nada afeito à liberdade de expressão, e a figura do repórter policial passava a ter contato não apenas com crimes corriqueiros e banais, mas também com crimes realizados por grupos de extermínio, e chacinas perpetradas por

esquadrões da morte. Era o repórter imerso num contexto opressivo, de perseguição política num regime ditatorial. No calor dos *anos de chumbo* trazidos pelo golpe de 1964, Louzeiro foi um dos mais importantes repórteres do momento, e dos mais destacados no ofício de investigar e trazer à opinião pública histórias tristemente famosas à época, célebres casos e tramas complexas que marcariam a imprensa brasileira no período. Tal ocorreu com a história dos meninos de Camanducaia, e com o “caso Aracelli”, baseado num crime bárbaro ocorrido no Espírito Santo, no qual uma menina fora cruelmente molestada e assassinada por jovens de famílias ricas e influentes daquele Estado. Louzeiro, aliás, conseguiu a publicação de seu romance-reportagem *Aracelli, Meu Amor*, que logo seria embargado por ordem direta do próprio Ministro da Justiça. Antes de *Aracelli* e de *Infância dos Mortos* (baseado no episódio em Camanducaia), o autor já se tornara famoso com *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*. Estes, dentre outros livros, compõem uma teia de obras em geral mal-vistas pela crítica literária, mas que vendiam formidavelmente, num país pontuado pelo analfabetismo e com um limitado mercado consumidor de livros<sup>23</sup>. Assim, Louzeiro foi um *best seller* numa época em que livros não sustentavam quase ninguém – talvez um autor como Jorge Amado, já consagrado e vendido mundialmente.

O estilo de Louzeiro, na expressão de Malcolm Silverman (2000), atua como um “trovador urbano”, sempre dispendo da oralidade, do excesso de diálogos, do discurso direto, deixando de lado pretensões estéticas complexas, adornos ou rodeios. Sua escrita, longe de conter complexas elaborações formais, sequer parece pleitear a tanto: a cada linha, percebe-se que seu propósito é o mais direto possível, narrar uma história. Seu estilo e a falta de carinho por parte da crítica literária não foi empecilho para que autores como Flora Sussekind (1984) compreendessem seu valor, bem como Rildo Cosson (2007), que ao teorizar o romance-reportagem muito se vale de Louzeiro, e o cita com frequência. Cosson (2007) enxerga na obra do autor maranhense importante panorama sobre um momento fundamental de nossa história recente, pouco importando suas supostas carências estilísticas.

A denúncia social; a temática policial; o realismo ou naturalismo do registro narrativo; o caráter alegórico; o estilo jornalístico; a transformação do protagonista em herói romântico ou em vítima da sociedade; uma perspectiva conservadora tanto em relação às questões sociais quanto àquelas mais

---

<sup>23</sup> Difícil não pensar num paralelo entre as vendagens de livros de Louzeiro, tidos como “vulgares”, não obstante seu posicionamento social e sua coragem para a denúncia, e outro fenômeno daqueles tempo, o extinto *Notícias Populares*, com sua verbosidade chula, suas capas grotescas, suas bizarrices.

específicas de gênero; a inversão dos papéis tradicionais no âmbito policial; e a excessiva referencialidade do texto, que seria pouco mais que uma reportagem disfarçada de romance. Mesmo que se discorde de um ou outro traço ou da maneira como eles são apresentados pela crítica, não se pode negar que a maioria deles se encontra efetivamente expressa no texto de José Louzeiro. (COSSON, 2007, p. 168)

Cosson se alinha com Flora Sussekind ao evocar “o realismo ou naturalismo do registro narrativo”, com características tão afeitas aquele momento literário (embora, como já ponderado, o termo “naturalismo” seja mais usado para evocar algumas afinidades estéticas, não sendo Louzeiro um “naturalista *strictu sensu*”, algo restrito a outro momento de nossa literatura). A “referencialidade” a qual o autor se refere ressalta que a obra de Louzeiro, de um modo geral, se compõe de reportagens disfarçadas de romance, e o aparente descuido com as formas teria a devida compensação no poder da denúncia, na brutalidade da escrita, na onipresença da violência, no ato de “não pensar duas vezes” quando da inserção de uma terminologia vulgar. Alguns enxergarão em Louzeiro como um expoente tupiniquim do *New Journalism* norte-americano; mas a opinião mais frequente é a que o inclui no contexto do “recuo da ficção” que marcaria aquela geração, que fazia uso do jornalístico para sua literatura, ou fazia o jornalismo com expedientes literários. Conforme a definição de Flora Sussekind (1984), Louzeiro se encaixaria neste momento, um terceiro momento “naturalista” nossas letras, ou ao menos dotado de heranças naturalistas, herdeiro espiritual de um Aluísio Azevedo.

Quando um escritor tenta ocultar sua própria *ficcionalidade* em prol de uma maior referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam na ciência e na informação jornalística, via de regra consideradas paradigmas da objetividade e da veracidade. O leitor de uma obra científica ou de uma notícia de jornal pouco observa a linguagem com que foram escrito, contanto que lhe transmitam uma impressão de veracidade. (SUSSEKIND, 1984, p. 37)

A visão de Malcolm Silverman (2000) parece ir de encontro à de Flora Sussekind (1984).

Ele [Louzeiro] se esforça para eliminar os elementos puramente formais e elitistas, fazendo com que sua obra, antes de tudo e principalmente, seja “útil às camadas socialmente mais baixas do país” (...). Seu objetivo é “quase uma literatura de cordel urbana”. (SILVERMAN, 2000, p. 40)

Em diversas entrevistas o próprio José Louzeiro ressaltava o valor de sua literatura, destacando sua pouca preocupação com questões estilísticas. A questão aqui

não é se Louzeiro é um “grande talento literário”, pois seu estilo, bastante “jornalístico”, cotidiano, oral, talvez afeito à crônica, é também uma opção estética, um molde considerado adequado ao repórter-escritor. Tudo o que se sobressaísse ao propósito principal – a denúncia – deveria ser eliminado. Assim, de antemão podemos afirmar que Louzeiro, de um modo geral, não ansiou, enquanto literato, parecer maior do que é, ou ainda: procurou não deixar seu estilo parecer mais importante que o conteúdo, a denúncia, a notícia “travestida” de romance-reportagem. Na obra de Louzeiro, encontraremos poucos exemplos de investidas mais “complexas” na composição de uma obra, como no romance *Devotos do Ódio*, considerado retumbante fracasso. Se um autor do calibre de João Antonio compôs importante obra baseada na vida de uma “escória”, por assim dizer, entre meninos de rua, prostitutas, ladrões, entre seus “pingentes” e “merdunchos”, Louzeiro também será cantor de seres marginalizados, porém com ênfase na denúncia em detrimento do estilo. Sua literatura era composta por uma “escrita de protesto”, de “urgência” e, de alguma forma, de “ansiedade”. Assim, estabelecemos novamente um “parentesco espiritual” entre Louzeiro e os naturalistas brasileiros de fins do século XIX, também detentores dessa “elemento ansioso”. Conforme Flora Sussekind (1984, p. 36), imensa é a “ânsia” pela busca de uma identidade nacional, um “Brasil *tal e qual*”.

Tamanha é a ansiedade, que chega a abdicar de seu caráter literário em prol dessa busca. O que se observa, por exemplo, nesses textos introdutórios a romances publicados no Brasil em momentos tão diferentes como a virada do século, a década de 30 e os anos 70. Em *O Cortiço*, romance exemplar da virada do século, usa Aluísio Azevedo como uma de suas epígrafes um dos mais conhecidos enunciados do Direito Criminal: “La Vérité, toute la vérité, rien que la vérité”. Na nota introdutória de 1933 a *Cacau*, avisa, por sua vez, Jorge Amado: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores nas fazendas de cacau do sul da Bahia”. E também é “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade” o que parece reivindicar Louzeiro para seu *Infância dos mortos* de 1977. (SUSSEKIND, 1984, p. 36)

Com a máxima que evoca “menos de literatura” e “mais de honestidade”, compreendemos uma escolha estética fundamental. E o estilo que remeterá ao naturalismo encontraremos fartamente exemplificado na obra de Louzeiro, em alguns momentos de forma nauseabunda, provavelmente asquerosa, sem “meios termos”, “sórdida”, “vulgar” para muitos. Lemos nalgum momento de *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*:

O braço grosso e negro, com a corrente de metal no pulso, intrometeu-se pelo retângulo, jogou o pedaço de colher no chão, substituiu o prato de caçarola vazio por outro que estava cheio. Desta segunda vez a caçarola era maior. Havia feijão, arroz e pedaços de carne de porco. Lúcio Flávio ficou tentado pelo que via e preocupado com a barriga. Nunca imaginara que o bom funcionamento dos intestinos pudesse ser tão ameaçador a uma pessoa. Sem resistir às contrações do estômago, pôs-se a comer. Ao terminar, a vontade de defecar tinha se tornado um imperativo que estava acima de qualquer raciocínio. (LOUZEIRO, 1982, p. 51)

A literatura de Louzeiro, assim, não faz concessões ao relatar os processos “intestinal” do heróico Lúcio Flávio, preso e com pouca margem para ação. Ao descrever sua tortura, será igualmente inflexível. Talvez “nojento”, “asqueroso”, mas fiel a proposta do escritor militante. É como se ao remeter ao estômago de seu personagem sua finalidade fosse provocar o próprio leitor, uma literatura com ótima vocação para embrulhar estômagos e soar asquerosa a um tipo de leitor pouco acostumado. Enxergamos aqui a relação com o antigo *fait divers*, visto que, se não podemos classificar Louzeiro como um “provocador barato”, podemos encaixá-lo como um autor com tendência ao escândalo, alguém “sem papas na língua”, bem como o elo com o que Arrigucci Júnior (1987) chama de “ficção neonaturalista”. No entanto, é bom lembrar, em alguns momentos realiza tentativas no sentido de conferir algum lirismo à sua obra. Mesmo ao narrar a saga de Lúcio Flávio, ao final, deixa o seu herói a relembrar os entes queridos que perdeu, num fluxo de pensamento angustiado e melancólico.

Adeus, Janice. Adeus, Leo. Adeus, Antônio Branco, Maneta. Adeus Béni. Que Deus te mantenha nas lonjuras do deserto. Adeus, Dondinho. Não chore mais por mim, mãe. Não se preocupe mais comigo, pai. Já estou tão morto, que nem posso odiar Nadja. Me sinto tão distante e tão perto de Nijini. Não pertencemos a este mundo. Somos passageiros da agonia, perdidos num vendaval. Todas as portas se fecham ante nossos olhos. Marchamos em torno de uma rocha gigante, puxando as correntes das nossas contradições, dos nossos erros e dos erros de todos os mortais (...). Um bandido não deve ter fraquezas. Por ser bandido, ele deve agir na sombra, no momento em que menos se espera. Uma toupeira, aguardando o momento certo de saltar e morder. Nós confundimos tudo. Misturamos erros com acertos, amor com ódio, lealdade com traição. Um imperdoável romantismo nos corrompeu. (LOUZEIRO, 1982, pp. 226- 227)

Uma questão se impõe: até que ponto Louzeiro se vale do “factual”, de um evento que realmente ocorreu, e até que ponto está “inventando” ou preenchendo seu texto de expedientes literários? Sem dúvida Louzeiro, no processo de ficcionalização de uma série de reportagens – caso de *Lúcio Flávio* – terá sua margem para a invenção, a

criação, embora, nesse livro, situações e personagens parecem bem corresponder à realidade dos fatos. Alguns personagens com nomes alterados, mas em *Lúcio Flávio* o autor busca primar por manter uma “espinha dorsal de realidade”. Em *Infância dos Mortos*, temos uma “adaptação da vida”, por assim dizer: a história dos meninos de Camanducaia surge quase incidentalmente, o resto é criação, e na adaptação para o filme *Pixote* a história é completamente diferente. Assim se dá, por exemplo, com *Em Carne Viva*, baseado na morte do militante político Stuart Angel e em *os Amores da Pantera*, que parte de um fato real (a morte da *socialite* Ângela Diniz) para criar uma história de ficção, claramente inspirada nos personagens envolvidos no caso. Assim, é como se houvesse “coeficientes de realidade” em cada obra, merecendo análises distintas.

Em outros romances, Louzeiro, com seu mesmo estilo mas desprovido de um tema de maior interesse, um ponto de partida como um caso verídico, um assassinato ou alguma trama criminosa, tentaria a sorte como ficcionista, como um contador de histórias. Certamente é sua produção menos interessante e menos conhecida. Mas constatamos, de modo geral, que Louzeiro não hesita em “tomar de empréstimo” a ficção, contanto que não estragasse seus motivos primordiais: a denúncia e a crítica social. Afirma Marcelo Bulhões (2007) em seu *Jornalismo e Literatura em Convergência*:

Já em um livro como *Aracelli, meu amor*, Louzeiro se permite mesmo inventar personagens, fazendo-os conviver com os da factualidade no entrecho narrativo do verídico assassinato de uma menina de nove anos. Há, pois, uma “literatura-verdade” operando com recursos tomados de empréstimo de narrativas ficcionais e, às vezes, certa disposição fabulativa que parece não comprometer o labor jornalístico.<sup>24</sup> (BULHÕES, 2007, p. 172)

Paralelamente à escrita de José Louzeiro no Brasil, talvez um pouco antes, surgia nos Estados Unidos o chamado *New Journalism*, ou “Novo Jornalismo”, tendência que tomaria de assaltos a literatura daquele país por algum tempo, tendo como marco inicial o romance *A Sangue Frio* de Truman Capote. Sua influência foi vasta e pode ser constatada em diversos países, caso do Brasil. No entanto, os romancistas “de protesto” como Louzeiro ou Valério Meinel tinham suas próprias características e

---

<sup>24</sup> Segundo outros autores, o procedimento de incluir certos requintes ficcionais talvez excessivos, como alguns aspectos “sobrenaturais” em *Aracelli Meu Amor* podem parecer um desserviço, uma vez que a credibilidade do romance-reportagem advém justamente da busca rigorosa pelo que de fato ocorreu. Tal ocorre com Malcolm Silverman, que faz essa crítica ao *Aracelli* de José Louzeiro.

contexto peculiar, embora, possamos enxergar certos canais de confluência literária. Tanto num caso – o *New Journalism* norte-americano – quanto no caso dos romancistas brasileiros, nota-se a necessidade de diálogo entre romance e a reportagem. Tom Wolfe (2005), notória figura do “Novo Jornalismo” afirma, em seu *Radical Chique*, que os anos da década de 60 serão lembrados

Como a época em que os costumes e a moral, os estilos de vida, as atitudes em relação ao mundo mudaram o país mais decisivamente do que qualquer evento político... todas as mudanças que foram rotuladas, mesmo canhestamente, de “abismo de gerações”, “contracultura”, “consciência negra”, “permissividade sexual”, “morte de Deus”(…). Os romancistas simplesmente viraram as costas para tudo isso, desistiram disso por descuido. E restou uma enorme falha nas letras americanas, uma falha grande o suficiente para permitir o surgimento de um desengonçado caminhão-reboque Reo como o Novo Jornalismo. (WOLFE, 2005, pp. 50-51)

Naquele momento um Brasil passava pela experiência de um regime ditatorial, que se tornaria cada vez mais amarga, sobretudo a partir de 1968. Embora seja importante relevar a diferença de contextos entre os dois países, é possível afirmar que ambos continuam notáveis convulsões internas, como se estivessem em processo de “crise de identidade”. E José Louzeiro, como vimos, não deixará de associar sua escrita ao momento tenso em que vive e trabalha e à realidade brasileira daquele período, colocando a si mesmo como produto de seu tempo.

### 5.1 Louzeiro no cinema nacional: o roteirista



Cartaz de *Os Amores da Pantera*, de Jece Valadão, baseado na obra de Louzeiro

A atuação de José Louzeiro como roteirista e argumentista, muito marcada pelas parcerias com Hector Babenco, não se limitam às duas parcerias com o cineasta argentino-brasileiro: *Lúcio Flávio* e *Pixote*. Talvez possamos ver estes dois filmes como o portfólio de Louzeiro, e que dariam ao então repórter-romancista notoriedade no meio cinematográfico. Contudo, o autor maranhense viria a trabalhar em conjunto com diversos cineastas e figuras importantes do cinema brasileiro, e o mais interessante: boa parte de seus roteiros são oriundos de romances-reportagens, seus e de outros autores do período, caso de *O Caso Cláudia*, originada da obra de Valério Meinel, que também atuou como roteirista do filme, dirigido por Miguel Borges.

Louzeiro trabalhou com Sérgio Rezende em *O Homem da Capa Preta*, de 1986, película baseada na vida do notório e excêntrico Tenório Cavalcanti, político influente do Rio de Janeiro nos anos 50. Naquele momento, já possuía renome como roteirista e argumentista, tendo cuidado do roteiro de *Amor Bandido*, filme rodado por Bruno Barreto em 1983, além da adaptação de seu romance *Os Amores da Pantera* (1977), baseada em seu romance homônimo publicado um ano antes, e dirigida por Jece Valadão. Também roteirizou filmes importantes e curiosos, caso do esquecido *Amor Maldito* (1984), dirigido por Adélia Sampaio e tido como primeiro filme brasileiro tendo a temática do amor homossexual entre mulheres como foco. Em 1996 escreveria o roteiro de *Quem Matou Pixote?*, de José Joffily, obra que pretende entender os motivos da morte do ator Fernando Ramos da Silva, o menino protagonista de *Pixote*, que seria assassinado por policiais em 1988.

Louzeiro possui no currículo mais de quinze filmes como roteirista, e diversos com boa aceitação crítica a considerável bilheteria, figurando, deste modo, entre os mais importantes do cinema brasileiro. Ao refletir sobre o sucesso de filmes como *Lúcio Flávio* ou *Amor Bandido*, o crítico Jean-Claude Bernardet (2009) traz testemunho curioso, a fim de elucidar a importância do cinema brasileiro naquele período, entre anos 70 e 80:

Quer se goste ou não das formas, dos temas e das nuances ideológicas, o cinema brasileiro é hoje um fenômeno cultural complexo que participa, como outro veículo cultural e dentro das restrições policiais e sociais desses veículos, das contradições gerais da sociedade. Em outras palavras, comenta-se *Lúcio Flávio* ou *Amor Bandido* nas universidades, nas filas de ônibus e até entre cineastas. Se há quem ache *Amor Bandido* simplista, outros – principalmente adolescentes – encontram formas de sua sensibilidade no filme. Se se comentou a narrativa convencional e a análise política limitada de *Lúcio Flávio*, outros, e muitos, viram formas de seu medo na tela e da violência que os circunda. (BERNARDET, 2009, p. 169)

Os filmes com a participação de Louzeiro possuem com frequência analogias com elementos de sua obra literária, com seu estilo literário-jornalístico, e com aspectos temáticos de sua obra. Os personagens estão sempre às voltas com policiais, quase sempre corruptos, ou estão envolvidos em casos intrigantes, que envolvem pessoas “importantes”, como em *Os Amores da Pantera* ou *O Caso Cláudia*. A estreia do repórter-escritor como roteirista foi com *Lúcio Flávio*, que segundo Louzeiro teria inicialmente a direção de Roberto Farias. O filme acabou sendo por Babenco. Comenta Louzeiro que Farias ficou “chateado” ao voltar de Cannes, onde estava, ao ser deixado de fora do projeto. Também afirma que não considera o filme, rodado em quatro semanas, uma “obra-prima”, embora ressalte que “foi um sucesso muito grande<sup>25</sup>”. Além, evidentemente, do mérito de colocar o Esquadrão da Morte em evidência, em plena ditadura militar. Apesar das opiniões de Louzeiro, *Lúcio Flávio* pode angariar para si o título de marco no cinema brasileiro com temática policial, ainda que com suas limitações. Lançado em 1977, trazia um herói-bandido como protagonista e ainda assim conseguiu passar quase incólume à censura; certamente, para isso, contribuiu o artifício de contrapor os policiais corruptos aos policiais federais mais “éticos” em dado momento do filme. Isso não impediu eventos isolados de censura, como na cidade natal de Louzeiro, São Luís, onde o filme foi simplesmente vetado em algumas salas de cinema. *Lúcio Flávio* marca a parceria com Hector Babenco, cineasta até então pouco experiente, que realizara apenas um único filme de ficção, o malfadado e esquecido *O Rei da Noite*, de 1975. Havia rodado também o documentário *O Fabuloso Fittipaldi*, sobre o famoso piloto brasileiro de Fórmula 1.

---

<sup>25</sup> Referência na entrevista que Louzeiro concedeu a Andrea Ormond no blog *Estranho Encontro*: <http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2006/05/biografia-entrevista-jos-louzeiro.html>



Cartaz de *O Caso Cláudia*, de Miguel Borges

*Lúcio Flávio* foi escrito a quatro mãos, juntamente com o chileno Jorge Durán, outro roteirista bastante requisitado na época. Segundo Louzeiro, também escreveu *Pixote*, embora haja apenas créditos para Durán (um desacordo entre Babenco e Louzeiro teria feito com que o diretor excluísse o nome dos créditos como roteirista, deixando-o apenas como argumentista do filme). Em entrevista concedida à revista *Filme Cultura*, Durán (2010) explica que o processo criativo do roteirista pode nascer de uma notícia de jornal, ou de uma adaptação de um romance. Mas rejeita a relação entre o roteiro e literatura, explicando que o roteiro seria uma “ponte” entre o literário e o cinema.

O único código que conheço para escrever roteiros é o das palavras, e eu também o uso. Mas não estou tentando fazer literatura. O que não significa que não goste de uma bela maneira de escrever para o cinema: leia o roteiro do filme *A Guerra Acabou*. Mas estou longe da ideia de escrever ou fazer literatura. Um roteiro pode ser *lido*, mas na verdade é *visto*. Não estou interessado em que leiam o roteiro, prefiro que vejam o filme. Assim não vejo muita relação entre roteiro e literatura, mas sim entre o cinema e a literatura. (DURÁN, 2010, p. 16)<sup>26</sup>

Após o roteiro de *Lúcio Flávio*, Louzeiro trabalhou numa adaptação de outra obra sua: *Os Amores da Pantera*, com a atriz Vera Gimenez e direção de uma das

<sup>26</sup> Entrevista à José Carlos Asbeg, publicada originalmente na revista *Filme Cultura*, edição número 43, de janeiro-abril de 1984.

grandes figuras do cinema brasileiro da época, Jece Valadão. Retrato de um segmento da elite brasileira, o livro possuía o subtítulo de *O Outro Lado do Crime de Búzios*. Lançado em 1977, o romance fazia uma alusão velada ao assassinato da mineira Ângela Diniz por seu companheiro, conhecido por Doca Street, crime marcante na época. Ângela era conhecida como “Pantera de Minas”, daí o título do livro. No entanto, certamente com o intuito de proteger-se, Louzeiro (1983) negou que o romance (que termina com um crime passional semelhante ao que ocorrera com Ângela Diniz) possui inspiração em fatos reais. Já na epígrafe de *Os Amores da Pantera*, anota que “aproximar este caso de outros idênticos, será absoluta má-fe ou incontrolável tendência ao absurdo” (LOUZEIRO, 1983, p. 05). Esta epígrafe apenas faz reforçar a ideia de que de fato a obra foi inspirada em um evento verídico (e num fato jornalístico). Certamente os eventos narrativos do romance incidem na aproximação entre ficção e a realidade, sobretudo nos momentos finais. Louzeiro teve como parceiro para a composição do roteiro Milton Alencar. Sobre Jece Valadão, teria comentado que à época foi convidado por ele para escrever o roteiro de *Eu Matei Lúcio Flávio*, cuja proposta seria trazer uma visão contrária àquela apresentada pelo *Lúcio Flávio* de Hector Babenco. Nosso herói-bandido Lúcio Flávio seria confrontado por uma espécie de anti-herói oriundo do Esquadrão da Morte, inspirado no famoso policial Mariel Maryscott, que atuava em grupos de extermínio naquele período. Louzeiro, naturalmente, negou-se a fazer o roteiro. Mariel, aliás, havia “inspirado” o personagem Moretti em *Lúcio Flávio*, vivido por Paulo César Peréio. Conta-se que Mariel teria ficado aborrecido com Louzeiro por não ter seu nome verdadeiro dado ao personagem. Figura do Esquadrão da Morte, Mariel seria responsável por arrecadar fundos, sobretudo de bicheiros e contraventores, para o filme *Eu Matei Lúcio Flávio*, com roteiro de Jorge Durán e direção de Antônio Calmon. Elogio aberto a Mariel, um “artista” do Esquadrão e herói truculento, vivido pelo notável Jece Valadão, é tido como dos filmes mais truculentos já feitos no Brasil, o que não se choca com alguns méritos ressaltados pela crítica. Esse autêntico “anti-Lúcio Flávio”, mais que desmistificar o herói-bandido traz implícito o elogio heróico dos grupos paramilitares da época.

Louzeiro trabalharia, em seguida, no roteiro de *O Caso Cláudia*. E daí começaria certa parceria com seu amigo Valério Meinel, outro expoente do romance-reportagem, repórter-escritor dotado de estilo narrativo simples, sem ornamentos, muito semelhante com o do próprio Louzeiro. Autor de *best sellers* como *Sequestro*, *Porque Cláudia Lessin Vai Morrer* e *Aézio, um Operário Brasileiro*, não tardaria em ser solicitado pela

produção cinematográfica brasileira em busca de adaptações de suas obras. Aliás, sintoma importante à época é o fato de o cinema brasileiro mergulhar nos seus problemas vividos naquele momento. Não aquele cinema experimental e “sofisticado” do Cinema Novo, que buscava a compreensão mais aguda dos dramas estruturais do país, nem o cinema chamado “marginal”, ancorado num *modus* singular de realização. Trata-se de um cinema essencialmente e acima de tudo comercial, de fácil absorção pelo mercado, que encontrou excelente campo nas adaptações de algumas obras da época. Certamente, pouco ou nada interessava adaptar clássicos da literatura – embora fosse o momento de sucesso de filmes como *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto. Os descabros e as sandices neuróticas do cotidiano urbano pareciam interessar mais, e o *thriller* policial ganharia força nesse momento.

*O Caso Cláudia* é a adaptação de *Porque Cláudia Lessin Vai Morrer*, romance-reportagem de Valério Meinel; entre os roteiristas estão Miguel Borges, que também dirigiu o filme, Louzeiro, Álvaro Pacheco e o próprio Meinel. Baseado num dos diversos “casos” que tomaram conta das páginas policiais da imprensa naquela década de 1970, narra os eventos em torno da morte da jovem Cláudia Lessin Rodrigues, jovem de classe alta encontrada morta num rochedo à beira-mar no Rio de Janeiro. “Como ocorre em muitos dos filmes roteirizados por Louzeiro (*Os Amores da Pantera*, *Lúcio Flávio*, *o Passageiro da Agonia*, *Amor Bandido*), há diálogos que beiram, propositadamente, o pitoresco e o genial”, observa a crítica Andrea Ormond (2005)<sup>27</sup>. E, novamente, tal como se deu com o romance de Louzeiro *Os Amores da Pantera*, o recurso de esconder ou ao menos “maquiar” aquilo que é de conhecimento de todos, surge nos créditos finais, com dizeres que anunciam que “qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é mera coincidência<sup>28</sup>”. Mesmo sendo uma obra irregular, talvez confusa, de narrativa desordenada, *O Caso Cláudia* pode ser considerado um sucesso de público quando lançado, em 1979, certamente na esteira do crime que vitimara Cláudia Lessin anos antes, aproveitando-se do interesse ainda quente em torno da trágica história.

Louzeiro e Meinel voltariam a trabalhar juntos em outras oportunidades, e ao que parece nutriam certa admiração recíproca. Louzeiro prefaciou *Porque Cláudia*

<sup>27</sup> Em *O caso Cláudia*, publicado no blog *Estranho encontro*, disponível em <http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2005/09/o-caso-cludia.html>, 2005.

<sup>28</sup> O procedimento era comum à época; após Valério Meinel ter escrito *Sequestro*, romance-reportagem com prefácio do jornalista Mino Carta, sobre o “caso Carlinhos”, avisara em epígrafe, sobre os personagens e episódios: “qualquer semelhança, se houvesse, seria lamentável coincidência”.

*Lessin Vai Morrer*. Neste prefácio, intitulado *Impunidade*, evoca muito de sua própria obra, do romance-reportagem da época, e realça a função do repórter enquanto uma espécie de combatente face aos horrores de uma sociedade injusta. E serve como curioso documento sobre o clima vivenciado nos anos de 1970, o Brasil do “milagre” e dos crimes hediondos, de miséria e injustiça.

Os crimes acobertados, todos eles tendo como responsáveis figuras importantes da sociedade, são o estímulo seguinte. Em que tribunal foram julgados os matadores de Ana Lúcia? Qual a medida efetiva que se tomou para solucionar o caso Araceli? Quem está respondendo pela morte de Ângela Diniz? Quem ficará como responsável pela morte brutal de Cláudia Lessin Rodrigues? E de Cláudia Maria? E de todas as outras Cláudias, dos Herzogs e dos Stuarts? (Louzeiro apud MEINEL, 1978, p. 10)

As origens de toda a produção em livro de Meinel naquele período estavam em reportagens, em geral premiadas. Meinel conquistara o Prêmio Esso de Jornalismo em 1977 com reportagem publicada na revista *Veja* sobre Cláudia Lessin. E as afinidades entre os dois repórteres-romancistas (e também roteiristas) são muitas. Ambos repórteres, contemporâneos, investigando casos policiais e sempre alcançando redes de intrigas mais complexas que supunham. Ambos expoentes do romance-reportagem, “travestindo”, por assim dizer, suas reportagens em romances. Do ponto de vista temático, técnico e mesmo ideológico, Louzeiro e Meinel são “irmãos”, quase “gêmeos”, uma dupla indispensável para a compreensão do romance-reportagem daquele período. E um e outro seriam requeridos pelo cinema e fariam juntos ao menos dois roteiros

Além de *O Caso Cláudia*, Meinel e Louzeiro atuaram na confecção do roteiro de *O Sequestro*, adaptação homônima do romance-reportagem de Meinel. Outro sucesso de bilheteria no ano de seu lançamento, 1982, é outro bom exemplo do trânsito entre romances-reportagens e o cinema na época, com participação dos próprios jornalistas (Louzeiro e Meinel, autor do livro *Sequestro*, cuidaram do roteiro). O romance-reportagem de Meinel trata do desaparecimento do menino Carlinhos (“Zezinho” no filme), e daí evolui para uma história mais complexa que envolve policiais corruptos. Foi dirigido por Victor di Mello e produzido por Carlo Mossy. Num dos cartazes promocionais do filme à época, que reproduzia uma página de jornal, havia a apresentação do elenco, do diretor, e os dizeres: “empolgado, o diretor imediatamente convocou para fazer o roteiro o próprio Valério Meinel e já consagrado José Louzeiro”.

## 6 *Infância dos Mortos: os meninos surgem nas ruas*

Ao relatar a situação de miséria das classes populares do Rio de Janeiro em sua orgulhosa e cínica *belle époque* Sevcenko (1999, p. 62), em dado momento, faz alusão à presença de menores de idade incômodos, apontando para “o crescimento vertiginoso da delinquência infantil e juvenil na cidade do Rio”. Ao lembrar notícias da época, como as publicadas no extinto *Jornal do Commercio*, expõe números consternadores.

De 1907 a 1912, segundo dados do Gabinete de Identificação e Estatística do Distrito Federal, mais de um quarto (26%) dos criminosos presos pela polícia tinha menos de vinte anos, sendo que destes, 10% tinham menos de quinze anos de idade [...]. O comissário Alfredo Pinto tentou melhorar a situação criando um Depósito Provisório de Menores, com oficinas e capacidade para cinquenta crianças, que em pouco tempo transformou-se num asilo com uma lotação repleta de mais de 380 menores. (SEVCENKO, 1999, p. 62)

Por mais alarmante que parecesse a situação dos menores – essa *infância de mortos* – da capital federal no começo do século XX, somente mais tarde as crianças de rua, personagens errantes a mendigar e delinquir, estarão presentes na literatura brasileira, ainda que ocupando um tímido espaço. Certamente o cume do problema surgirá décadas depois, sobretudo após o *boom* de urbanização forçada e êxodo rural após sucessivos processos de alargamento da economia brasileira. Passaremos pelos pequenos “*capitães da areia*” de Jorge Amado, os miúdos miseráveis em João Antonio e os meninos de Camanducaia que inspiraram *Infância dos Mortos*, de Louzeiro. E diversos outros eventos ou casos de violência envolvendo menores sem lar se tornariam parte da crônica jornalística brasileira, sendo o mais famoso, provavelmente, a *chacina da Candelária*<sup>29</sup>, que resultou na morte de seis menores de rua (e dois mal saídos da adolescência) que dormiam em frente à Igreja de mesmo nome, em 1993.

A partir do governo de Getúlio Vargas, num processo inédito de crescimento da economia brasileira, que teria como consequências a instalação da indústria automobilísticas nos “anos JK”, o Brasil, até então país essencialmente rural, vai aos poucos se tornando num país urbano. Um imenso mosaico de miséria urbana passa a fazer parte do dia a dia do país, e com ela toda sorte de mazelas, como o aumento da criminalidade e a presença, até então limitada, de grande número de pessoas em situação de rua, além dos menores de rua e crianças sem lar. Após o golpe militar de

<sup>29</sup> Episódio ocorrido na madrugada de 23 de julho de 1993, quando policiais assassinaram crianças e moradores de rua. Seis eram menores e dois tinham 18 e 19 anos.

1964 e com o processo conhecido como “milagre econômico”, o Brasil se consolida como nação de miséria urbana e com imensa desigualdade social, dono de uma das piores distribuições de renda do planeta. Cidades importantes como Rio de Janeiro e São Paulo, se passam por certo processo de modernização em virtude da acumulação de capitais, bem como de consolidação de uma classe média, passam também a sofrer um processo inédito de degradação de seu espaço, de crescimento desordenado das favelas. A consequência mais imediata é, talvez, o aumento expressivo da criminalidade, dessa vez com proporções até então desconhecidas. A partir desse momento, as preocupações com a questão da segurança tornam-se vitais no dia a dia brasileiro, e no contexto da ditadura militar, a principal resposta dada ao aumento da criminalidade será a atuação de grupos de extermínios, frequentemente compostos por milícias pagas para assassinar quem viesse a atrapalhar comerciantes. Com uma dose de “higienismo” que remonta à “modernização” carioca do início do século, milícias armadas (com frequência compostas por policiais e agentes de segurança, ou seja: torturadores do regime) passariam a ter seu papel sinistro nesse processo. Este processo estava de acordo com uma tendência a mascarar e esconder os miseráveis, os rotos, afeita ao contexto do “milagre”, no qual a denúncia de todo este “ouro de tolo” daqueles anos seria encarada como uma afronta ao próprio regime.<sup>30</sup>

Novos personagens surgem e começam a reivindicar seu espaço na urbe e a “infestar” ambientes antes frequentados apenas por “gente de bem”. Moradores de favelas e cidadãos das periferias vagam pelos centros e bairros tradicionais; o número de pessoas em situação de rua explode e, talvez a grande novidade: meninos de rua começam a marchar por toda parte, sobretudo após os anos 60 e 70, crianças abandonadas por diversas razões, oriundas de famílias miseráveis ou problemáticas, muitas vezes dominadas pelo vício de entorpecentes. Esses meninos e meninas viriam para compor em definitivo a paisagem das maiores cidades brasileiras a partir daquele momento.

Quando José Louzeiro lançou seu *Infância dos Mortos*, em 1977, a questão dos menores de rua ainda carecia de maiores abordagens, embora aparecesse como algo difícil de ser “varrido” para debaixo do tapete, escondido do alcance do olhar da “gente de bem”, da classe média, dos cidadãos contribuintes. Na década seguinte, o número de

---

<sup>30</sup> Atentemos para a atualidade de *São Paulo S/A*, filme realizado por Luiz Sérgio Person em 1965, um tanto profético quanto aos problemas da urbanização em São Paulo. Obras como *Metrópolis*, curta de León Hirzsmán, também atentaram para essa questão urbana, ao passo que cinemanovistas como Glauber Rocha e Nelson Pereira demonstrassem preocupações com o Brasil rural (mas não apenas).

menores de rua aumentaria drasticamente, constituindo-se um problema de difícil resolução. Concomitantemente, apareciam iniciativas como a presença de Esquadrões da Morte, dessa vez pagos para liquidar crianças que viessem a prejudicar o comércio, com seus furtos, o uso de entorpecentes ou sua mera presença. A partir de então, chacinas de jovens moradores de rua, como massacre da Candelária, já nos anos de 1990, passaram a desfilar de vez como acontecimentos corriqueiros, tornando-se triste e doloroso estigma de nossa recente história. Quando surge *Infância dos Mortos*<sup>31</sup> o problema ainda não havia atingido o auge, o que faz da obra de Louzeiro de algum modo precursora, antecipando um drama que tomaria corpo sobretudo nos anos seguintes. Ao responder sobre a repercussão do seu livro e do filme realizado posteriormente, José Louzeiro, em entrevista ao blog *Estranho Encontro* afirma:

Foi muito interessante, porque tanto na época do livro, quanto na época do filme, aqui no Brasil não teve a menor importância. A burguesia ainda não era assaltada pelos meninos de rua. Acho que os meninos de rua então prestaram um grande serviço social a este país; quando nada, abriram o mercado de trabalho: todo mundo agora tem porta de ferro, o carro anda com a vidraça pra cima, não pode enguiçar. Tudo pode enguiçar no carro, menos o vidro da janela para evitar os meninos vendedores nos sinais. Eles acabaram prestando um grande serviço social neste país de patifes, ladrões e picaretas.<sup>32</sup> (LOUZEIRO, 2006, *entrevista a blog*)

Algo na contramão da opinião de Sevcenko (1999) sobre a novidade instaurada com as infrações cometidas pelos meninos de rua, Louzeiro (2006) “elogia” o talento destes “pixotes”, muito úteis para dinamizar o comércio de parafernálias para segurança. Embora Louzeiro possua certo pioneirismo, outros escritores, também com presença no jornalismo, como João Antonio e Rubem Fonseca, viriam também a escrever sobre as crianças das ruas. Há um belo registro “joãoantoniano” resgatado por Mário Melo (2009), ao tratar do personagem Nego do conto *Frio*, extraído da obra *Malagueta, Perus e Bacanaço*:

O menino Nego atravessa a cidade de São Paulo para entregar o pacote ao amigo e protetor. O frio a que se refere o título do conto não é somente devido à baixa temperatura, também são conseqüências do medo e solidão que Nego sente. O menino não tem família nem sequer um nome. Nego é o seu apelido. Paraná, o seu protetor, oferece o aprendizado que um jovem sem família ou amigos necessita. Como se proteger do frio a noite, como ver as horas no relógio, como se esconder da polícia. Sua fidelidade e obediência ao

<sup>31</sup> Após o sucesso do filme realizado por Hector Babenco, algumas reedições de *Infância dos Mortos* apareciam com outro título: *Pixote: Infância dos Mortos*.

<sup>32</sup> Mais informações no blog *Estranho Encontro*, <http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/05/biografia-entrevista-jos-louzeiro.html>

seu mestre são completas. Ele atravessa durante a madrugada as perigosas ruas de São Paulo, para levar um misterioso embrulho até um ferro-velho. O conto ilustra que mesmo no universo da criança abandonada há lugar para a amizade e a lealdade. Paraná apesar de ser um marginal, também parece sentir uma afeição genuína pelo menino Nego. Já a admiração e obediência de Nego por Paraná se devem a imagem de malandro esperto que Paraná possui, capaz de escapar dos policiais e de outros malandros, um herói aos olhos do menino. (MELO, 2009, p. 68)

Melo (2009, p. 71) traz outras referências de João Antonio, como nos contos *Meninão do Caixote* e *Guardador*, ressaltando que as crianças da obra de João Antonio “assumem com uma atitude de desafio o caminho não escolhido e sua incapacidade de sair do mundo fechado da malandragem e do crime”.

O primeiro passo para a composição de *Infância dos Mortos* foi uma ligação que Louzeiro recebeu de uma fonte anônima, a qual afirmava que “incompreensivelmente” inúmeras crianças, certamente dezenas, apareceram no município de Camanducaia, em Minas Gerais. Essas crianças teriam sido largadas no local, “desovadas”, como restos deixados num lixão ou num ferro-velho. Nus, machucados, espancados, alguns próximos à morte. Surgidos misteriosamente, como que “do nada”, tiveram a sorte de contar com a solidariedade de algumas figuras locais, sobretudo prostitutas, que trataram dos ferimentos dos garotos e lhes cobriram com trapos disponíveis. O evento ficaria conhecido como o caso dos meninos de Camanducaia. Louzeiro viajou em seguida para o local, a fim de investigar o que se sucedia. Quem eram aquelas criaturas, porque estavam ali, quem os largara naquele ambiente, de onde vieram? Ao aportar em Camanducaia, uma de suas primeiras descobertas foi de que a prática não era algo excepcional, mas um evento rotineiro. O serviço era realizado quase sempre por policiais que “coletavam” menores de rua em grandes cidades, sobretudo São Paulo, e destinavam a eles uma “solução adequada”, conforme, naturalmente, o que julgavam ser “adequado”: simplesmente desapareciam com as crianças. Apanhados nas ruas ou retirados diretamente de instituições teoricamente destinadas ao seu abrigo, como a Fundação para o Bem-Estar do Menor (antiga Febem e atual Fundação Casa), terminavam espancados, muitos deles até a morte. Alguns eram exterminados prontamente, e a tortura era uma prática recorrente do *modus operandi* policial. De modo geral, eram tratados como lixo e tinham como destinação ser “jogados fora”, como acontecera em Camanducaia. A cidade mineira servia assim de “depósito de crianças” de rua, ou ainda, “crianças incômodas”. Seus barrancos, imensos e acidentados, serviam como “lixão”. O que Louzeiro descobrira era nada mais que a

prática “higienista” de tratamento de menores marginais / marginalizados, algo visto com certa simpatia, tal como eram simpáticos os esquadrões da morte, dentro da lógica perversa em vigor naquele momento histórico. Aliás, os policiais partícipes das “limpezas” não raro pertenciam a grupos de extermínio.

José Louzeiro realizou diversas matérias naquele momento, mas encontrou grandes dificuldades em publicá-las. Falar sobre o assunto era imenso tabu, e o repórter simplesmente não encontrou condições para tratar seriamente do assunto. Como resposta, escreveu um romance, como fizera antes com a história de Lúcio Flávio. A denúncia apareceu em *Infância dos Mortos*, no qual o autor opta por certa cautela ao maquiar ou esconder certos dados que constatou, embora sem deixar de lado suas intenções. Para escrever o romance, tomou como ponto de partida seu contato direto com os arredios garotos encontrados em Camanducaia, notavelmente com o menino Dito, que se tornaria protagonista de seu livro. Lançado no ano de 1977, num momento em que o nome de José Louzeiro já dispunha de considerável reputação, sobretudo graças ao êxito de *Lúcio Flávio* e *Aracelli, Meu Amor*.

Novamente, o matrimônio entre reportagem e literatura parecia ter dão bons resultados. E naturalmente, a literatura de Louzeiro não seria bem-recebida pela crítica especializada, o que, ao que tudo indica, pouco influía no juízo do autor. E curiosamente, ao contrário de outras obras (como em *Os Amores da Pantera*), já na epígrafe o autor revela que os fatos narrados no livro contém uma triste correspondência com a vida real.

Os fatos que substanciam esta narrativa foram tirados do nosso amargo cotidiano. O autor não teve a preocupação de alinhá-los, cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais, que mostram muito bem o grau de desumanização a que chegamos. (LOUZEIRO, 1977, p. 07)

Ao contrário da epígrafe em *Os Amores da Pantera*, no qual busca excluir qualquer parentesco entre o teor do livro e eventos do cotidiano – de forma tão enfática que, subliminarmente, sua negação nada mais é que uma cínica afirmação –, em *Infância dos Mortos* parece não conter sua indignação. Se “esconde” ou “traveste” os fatos que presenciou no formato romanesco, parece querer inflamar ou chamar a merecida atenção para uma situação que julga absurda. E corrobora essa opinião com a outra epígrafe da obra, a qual se utiliza de um antigo expediente naturalista: a busca da veracidade, do objetivo, do científico, do estatístico.

“Há cerca de 15 milhões de menores abandonados ou em algum estado de carência no Brasil, à espera de alguma ajuda. Representam pouco menos de um terço dos 48 226 718 brasileiros entre zero e 18 anos distribuídos pelo norte (3,83%), nordeste (31,64%), sudeste (42,91%), sul (16,64%) e centro-oeste (5,08%).” *Jornal do Brasil*, 5-4-76. (LOUZEIRO, 1977, p. 09)

Há um franco parentesco com as citações de Sevcenko (1999) sobre os números de menores de rua no Rio de Janeiro, muitas décadas antes – além da intersecção com os romances naturalistas de fins do século XIX, nesta epígrafe. No entanto, não será tarefa fácil reconhecer, no livro, o que de fato aconteceu e o que foi inventado por Louzeiro. As inserções de personagens, por exemplo, são um recurso frequente. No entanto, cabe questionar até que ponto devemos dedicar tempo a isso. Se Louzeiro “modificou a cena do crime” – por assim dizer –, terá sido ou com o propósito de aprofundar a denúncia, ou de mascarar e proteger certos personagens. Ou ainda: sua preocupação parece residir, essencialmente, na denúncia de um problema social, de amplo espectro, e não centrar-se neste ou naquele detalhes. Importa menos ao Louzeiro de *Infância dos Mortos* como e quando os meninos foram espancados, drogados, violentados: importa, sim, que *foram* espancados, drogados, violentados, e a partir dos relatos dos meninos, Dito sobretudo, vai costurando sua narrativa de denúncia. Tem seus personagens distintos, muitos frutos de invenção, e há um pequeno destaque para um tal Pixote, que desaparece logo nas primeiras páginas, mas surgirá com alguma frequência na lembrança de seus amigos, Dito, Fumaça, Manguito – veremos que na versão do cineasta Hector Babenco, o protagonismo passará a Pixote.

### 6.1 De *Infância dos Mortos* a *Pixote*: “aproximação pelo distanciamento”



Cartaz em língua inglesa anunciando *Pixote* como “o melhor filme estrangeiro do ano”

Lançado em meados de 1981, *Pixote* recebeu críticas geralmente positivas. Tínhamos ali um filme que, se pode ser considerado uma “adaptação”, claramente opta por uma estratégia de distanciamento do modelo original, ou seja, o romance de José Louzeiro. Preliminarmente, já seria problemático classificar *Infância dos Mortos* simplesmente como um romance-reportagem. Como dissemos, embora Louzeiro tenha composto substancial “arsenal” jornalístico sobre a história dos meninos encontrados em Camanducaia, sua publicação foi limitada pela censura. E a composição de *Infância dos Mortos* não foi um processo de “disfarce” de suas reportagens num romance, mas sim a composição de uma obra sobre menores de rua com alguma inspiração, uma “nesga” por assim dizer, dos relatos que o repórter colhera. De modo semelhante, a criação do filme *Pixote, a Lei do Mais Fraco* também se aproveita apenas de uma “nesga” do romance, transformando em protagonista um personagem secundário que desaparece nas primeiras páginas do romance. No processo de “recriação”, se é que podemos usar o termo, de *Infância dos Mortos* para o cinema, talvez os únicos elementos análogos sejam os personagens como Cristal ou Deborah, e o garoto Dito, protagonista no romance. Deste modo, trabalhamos com a hipótese de que temos mais um processo de “inspiração”, embora, naturalmente, isso não nos impeça de classificar *Pixote* como uma adaptação de *Infância dos Mortos*, considerando a abrangência não apenas do termo “adaptação” mas das próprias possibilidades de se adaptar uma obra literária. Considerando a própria dificuldade quanto às conceituações, temos uma série de elementos que podem ser comparados – dentre signo verbal e o texto fílmico – a fim de se averiguar quais as correlações entre *Pixote* e o romance de Louzeiro. Podemos identificar, em termos gerais, um mesmo espírito de denúncia, e talvez o “impacto de realidade” esteja mais no filme de Babenco que no romance de Louzeiro. Se Louzeiro optou por disfarçar um evento num livro basicamente ficcional, os expedientes narrativos de *Pixote*, com certo diálogo com o neorealismo italiano, são donos de maior poder de comoção – e tratamos daqui de um filme sobre uma situação de crianças num país miserável. Segundo palavras de Zulmira Ribeiro Tavares (2010), realismo e a indignação imediata são as propostas do filme:

Pixote é um filme que nos oferece a possibilidade de rigorosa crítica “cinematográfica”, a crítica chamada interna ou textual a partir, aparentemente, daquilo que a negaria: suas imagens vistas em bloco, uma

como reforço da outra, sua emergência para impacto, escândalo para olho e ouvido: em suma, seu efeito no público.<sup>33</sup> (TAVARES, 2010, p. 590)

A violência em diversos momentos é, talvez, a grande marca de *Pixote*, violência cujas vítimas são crianças, e cujos algozes em diversos momentos são crianças também.

Algumas semelhanças são dignas de menção; por exemplo, há uma viagem importante de Dito no romance, que deixa o Rio de Janeiro e vai de trem a São Paulo. No filme de Babenco, existe também uma viagem, com o mesmo propósito de encontrar a prostituta Deborah a pedido do bandido Cristal, porém o trajeto é invertido, de São Paulo para o Rio de Janeiro. Assim, percebe-se que há uma espécie de “tática de afastamento” ou, ainda, uma “tática de dessemelhança”, como se o filme buscasse se afastar do molde literário original (o romance de Louzeiro) ou recriar o conteúdo do filme conforme outras expectativas. A mudança de rota na viagem que há no filme, rumando ao Rio de Janeiro, permite alguns momentos de contemplação da beleza das praias cariocas, algo inexistente no “cenário sombrio” do livro. Da mesma forma, e já dissemos que *Pixote* está longe de se pretender uma adaptação num sentido mais estrito do termo, não há nenhuma Camanducaia no filme.



Babenco comenta a realidade brasileira e os meninos de rua, no início do filme

---

<sup>33</sup> Artigo publicado na edição nº 37 da revista Filme Cultura, reeditada em edição fac-similar.

No entanto, uma curiosa semelhança vale ser lembrada: assim como Louzeiro se vale de uma epígrafe explicativa sobre o número assustador de crianças de rua no Brasil, o diretor Hector Babenco surge logo no início de *Pixote*, a fim de comentar a situação de miséria de milhares de crianças no país. Desse modo, Babenco em pessoa atua como uma espécie de “epígrafe”, ou a realiza, garantindo assim ao espectador a consciência de que está diante de um filme que, mesmo de ficção, pretende tratar de uma realidade bastante presente. Daí em diante, o que chamamos “estratégia de dessemelhança” atuará como elemento fundamental em diversos momentos do filme. Se classificássemos *Pixote* como um “êxito cinematográfico” por conseguir expor com alguma originalidade os temas centrais de *Infância dos Mortos*, sobretudo o drama das crianças marginalizadas, poderíamos até afirmar haver uma “aproximação” do filme com o romance de Louzeiro, porém, paradoxalmente, ao “negá-lo”. Ao optar, no processo de recriação, por outros caminhos, histórias e ênfases em outros personagens, há um distanciamento narrativo mas também uma “aproximação conceitual”: *Pixote* parece sempre se referenciar ao espírito traumático de *Infância dos Mortos*. Assim, é como se houvesse uma paradoxal “aproximação pelo distanciamento”. Não possui sua Camanducaia e os barrancos de meninos alquebrados e semimortos, mas dá ênfase aos meninos que “estranhamente” desaparecem da fundação em que vivem. E se não tem a crítica ao “higienismo” que reside no romance de Louzeiro, essa crítica reaparece de outra forma, dentro de seu “esconderijo humano” face aos olhos da sociedade: o sistema prisional para menores, sem funções reabilitadoras, mas como agente repressivo. A fundação onde vivem, e que habitam Pixote, Dito, Lilica e Chico na primeira parte do filme, muito se aparenta com a concepção de hospital que Foucault (1988) descreve, ao comentar o nascimento da instituição hospitalar: um local não de cura, mas um autêntico “morredouro”. Importava isolar o paciente – como os presos e os menores de rua, aos olhos da sociedade.

Dizia-se correntemente, nesta época, que o hospital era um morredouro, um lugar onde morrer. E o pessoal hospitalar não era fundamentalmente destinado a realizar a cura do doente, mas a conseguir sua própria salvação (...). Função de transição entre a vida e a morte, de salvação espiritual mais do que material, aliada à função de separação dos indivíduos perigosos para a saúde geral da população. (FOUCAULT, 1988, p. 59)

Este aspecto prisional, ausente no romance-reportagem, é crucial para o filme de Babenco, ao menos para sua primeira parte. *Pixote*, na verdade, são dois filmes: um

primeiro, dentro da Febem, em que se destacam, além de Pixote, não Dito, o protagonista do romance de Louzeiro, mas Fumaça e Lilica. O momento “prisional” de *Pixote* é, de alguma forma, recriação ao momento em que Dito permanece preso em *Infância dos Mortos*. Porém, aqui tem mais destaque. Lilica e Garotão são criações para o filme; e Fumaça, tem aqui outra função, é o amigo sonhador de Pixote. Diversos personagens do livro são suprimidos, e quando *Pixote* deixa de se concentrar na prisão, e passa à rua, aproximando-se mais do enredo do romance-reportagem, as desventuras concentram-se em quatro garotos: Pixote, Dito, Lilica e Chico, os dois últimos existentes apenas na película. Lilica, menino homossexual que namora Garotão, será depois namorado de Dito, a fim de demonstrar como esse tipo de relação é comum no sistema prisional, inclusive entre menores de idade. Há assim uma importante recharacterização de Dito: o menino perseguido, que parece desconhecer qualquer forma de carinho senão ao das prostitutas de Camanducaia que o acolhem, tem aqui um namorado. Em reedições infanto-juvenis de *Infância dos Mortos*, algumas com o título de *Pixote: Infância dos Mortos*, em alusão ao sucesso do filme de Babenco, há a uma personagem chamada Yoko, pequena meninas de origem nipônica que trabalha numa floricultura e claramente nutre afeto por Dito. É importante mencionar que, salvo Dito, os personagens do romance de Louzeiro não possuem grande profundidade, nem espessura: são muito parecidos, apenas comparsas tentando sobreviver no dia a dia caótico e cruel da vida urbana. Isso certamente ajuda a explicar por que no filme surgem outros nomes, criados a fim de costurar a composição e as situações, sem “grandes prejuízos”, por assim dizer, à adaptação. Um exemplo interessante reside em Fumaça, um dos amigos de Dito no livro, e que no filme aparece com Pixote dentro da prisão em momentos de brincadeira, e particularmente, numa cena em que os dois fumam maconha e falam de seus sonhos. “Desaparecem” (ou se “diluem”, se “condensam”) Encravado, Manguito, Castigo de Mãe, surgem Lilica, Chico e Garotão.



A partir da esquerda: Garotão, Lilica, Dito (de camisa listrada), Pixote, Chico e Fumaça

A partir do instante em que fogem, algumas semelhanças vão surgindo entre romance e filme, embora sejam quase “acessórias”. Há o negócio de entrega de drogas, capitaneado por Cristal (Toni Tornado). O propósito que levou Louzeiro a escrever *Infância dos Mortos* mostra-se tímido: embora o filme prossiga na denúncia das condições enfrentadas pelos menores de rua no Brasil, não há o tema central do “despejo” de crianças para fora das grandes cidades. Na segunda metade de *Pixote* uma outra história se instaura, com leves pinceladas do texto de Louzeiro. A ênfase, aqui, passa a residir na sobrevivência dos meninos, seus sonhos, e no relacionamento com personagens que surgem (destaque para a prostituta-ladra Sueli vivida num papel marcante de Marília Pêra). Sueli, em *Pixote*, atua de forma complexa entre os três personagens sobreviventes ao final do filme: com Dito, tem um caso, e por isso seu amante, Lilica, o deixará. Com todos, possui a cumplicidade no crime mas também certa relação carinhosa, que evolui, no caso de Pixote, para a insinuação de uma autêntica infância perdida. A cena em que o menino se debruça sobre os seios da prostituta Sueli, mais do que detentora de insinuação erótica – pois que o mundo em que *Pixote* e seus colegas mais velhos também possui essa carga de erotismo precoce – aponta para a carência materna do pequeno personagem. Sueli, talvez mais que qualquer outro personagem, atua no sentido de promover esse resgate de uma infância

que nunca houve. Rechaçado por Sueli, Pixote parte sem rumo a caminhar pelos trilhos de trem, com a música de John Neschling ao fundo.



Famosa cena entre Pixote e Sueli (Marília Pêra)

Em um sentido mais amplo, o personagem Pixote poderia dialogar com um Tom Sawyer, de Mark Twain, ou um Oliver Twist, de Charles Dickens. No entanto, certamente Louzeiro ao escrever seu romance-reportagem não os tinha em mente, mas algo mais: uma versão brasileira de Tom Sawyer, por assim dizer, ou mais de um, entre Dito, Pixote, Fumaça e os demais meninos. Se encontramos certa universalidade na temática da infância no cinema brasileiro – depois retomado por *Cidade de Deus* e por *Capitães de Areia*, ambos adaptações – ela se deve não a uma tradição literária, uma vez que a fonte de Louzeiro não parece ser a literatura, mas o próprio discurso jornalístico. *Infância dos Mortos* já fora uma adaptação de reportagens, ou uma seleção de um texto que não podia ser publicado devido a seu contexto histórico, e que foi travestido numa história que, com toda sua invenção, deixou um espaço especial para a citação do episódio de Camanducaia. *Pixote*, por seu turno, se aproxima do tema do “higienismo” com sua demonstração, primeiramente, dentro do sistema prisional; e ressaltamos um momento singular do filme no qual alguns garotos “misteriosamente” desaparecem, dentro os quais Fumaça (um dos poucos personagens remanescentes do romance), e surgem mortos num terreno baldio. É o que mais aproxima o filme à denúncia de Louzeiro ao problema específico de Camanducaia.

Ao comentar algumas classificações propostas por Bettetini (1986), Pérez Bowie (2008) reconhece que boa parte das adaptações funcionam como que um “pretexto”, que culmina numa outra elaboração e com frequência se distancia do modelo original.

Su clasificación del fenómeno ofrece, por lo demás, aportaciones novedosas al distinguir entre adaptaciones que son traducción fiel y respetuosa con la narración propuesta por el texto de partida, aquellas otras más atentas a la transposición de la “atmósfera ambiental” del texto-fuente, las que hacen prevalecer los valores ideológicos sostenidos en aquél, las que establece una confrontación con ese texto-fuente basada en el género en que se quiera adscribir la adaptación, con lo que se privilegian los elementos audiovisuales sobre los literarios y, por último, aquellas adaptaciones en que la matriz literaria es sólo un pretexto (generalmente narrativo) que después se desordena y reelabora en un universo de escritura casi siempre completamente autónomo respecto del original (PÉREZ BOWIE, 2008, p. 04)

*Pixote* age não apenas de forma autônoma, conforme a definição trazida por Pérez Bowie (2008): em princípio, poderíamos enxergar autonomia em toda e qualquer adaptação; ou se nos fixarmos na tentativa de certa “equidade narrativa” entre texto literário e texto fílmico, no sentido de preservação das cenas, poderíamos apontar para aquelas que buscam manter o enredo mais próximo do molde literário. Mas a autonomia existe acima de tudo, em choque direto com a ideia de “fidelidade”, e no caso de *Pixote* poderíamos acentuar que essa autonomia é ainda mais pronunciada, uma vez que boa parte do filme não contém elementos da história narrada por Louzeiro em seu romance-reportagem.

No entanto, foi *Infância dos Mortos* a porta de entrada inspiradora para a composição de situações que culminaram em *Pixote*. Toda adaptação implica em seleção; em *Pixote* há o espaço da seleção como ponto de partida para a criação. A recriação do texto de Louzeiro é o primeiro passo e o fiador da criação de outro texto, cuja afinidade com o modelo literário original reside na preocupação temática central, mas cujos méritos podem ser considerados distintos. *Infância dos Mortos* realizou sua denúncia e foi um *best seller*. *Pixote* mudou de rumos, mas certamente manteve a aura de denúncia, menos específica e talvez mais reveladora acerca da realidade brasileira, e como filme de sucesso, foi no ano de seu lançamento dos mais comentados e vistos em todo o mundo.

## 7 *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia: da reportagem ao cinema*

Adaptar uma obra literária seria como colocar uma “lupa” sobre ela que produzisse algumas impressões assimiláveis ao espectador, trazendo algo do “espírito” do modelo original, embora essa “lupa” de algum modo criasse uma nova visão. Se os expedientes narrativos do texto não têm, *grosso modo*, como serem transpostos para a linguagem audiovisual, cabe pois tentar identificar quais as alternativas mas adequadas para a reprodução junto ao receptor desse “espírito”, da “alma literária”. Atores, roteiro, montagem, foco narrativo, enquadramentos, duração dos planos, música: o cinema permite, dentre possíveis caminhos, que o texto escrito, que ao ser lido passa por uma “visualização” mental, torne-se como que “materializado” ante nossos olhos. Cabe tentar entender, através de *Lúcio Flávio*, o filme, como se deu o processo de adaptação.

Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (1994) sugerem uma pequena metodologia para a compreensão de como se dá o processo da adaptação, baseada em alguns conceitos fundamentais. Alguns desses conceitos são bastante concretos e plausíveis, como “grau de parentesco entre títulos, os nomes dos personagens” (GOLIOT-LÉTÉ & VANOYE, 1994, p. 138). Sabemos que para adaptar *Lúcio Flávio*, de Louzeiro, o diretor Hector Babenco, ancorado com o próprio Louzeiro como roteirista, preservou nomes dos personagens. Quando ainda Goliot-Lété e Vanoye (1994) sugerem que “os contextos” devem ser analisados, complica-se a questão, uma vez que aí entramos no cerne do problema da transposição do signo verbal para o audiovisual. No entanto, a literatura de Louzeiro e as opções da dupla Louzeiro / Babenco parecem não ter criado barreiras intransponíveis para tal, como veremos.

Outra sugestão está na realização da comparação entre o número de páginas e a duração do filme (Idem, *ibidem*). O romance de Louzeiro tem cerca de 230 páginas<sup>34</sup>, e o filme de Babenco cerca de duas horas. Sabemos que há adaptações de romance como *Dom Quixote*, *Guerra e Paz*, *Moby Dick* e *Os Miseráveis* que costumam ocupar bom tempo do leitor e cujas versões cinematográficas não costumam ser tão longas. Adaptação, assim, é sempre um processo de escolhas, de edições. Daí, a comparação entre o número de páginas do livro e a duração do filme ser apenas um modelo, que dificilmente traduzirá com precisão as divergências naturais entre o molde literário e o produto audiovisual da adaptação. Bazin (1991) havia apontado para a reprodução de

---

<sup>34</sup> Em sua edição da Abril Cultural de 1982.

uma certa aura da obra literária, talvez o limite do possível. Eric Rohmer (2000) chegou a desaconselhar as pretensões da adaptação ao analisar o *Moby Dick* de John Houston. No entanto, estamos aqui a tratar de uma obra literária cuja narrativa não parece oferecer “obstáculos maiores”, ao contrário de um *Fausto* ou uma peça de Shakespeare, ou de um romance da complexidade de Proust ou de Kafka, mas de um romance-reportagem cujas descrições das situações e dos personagens costuma ser a mais direta possível. Teoricamente, talvez um obra de Louzeiro fosse, digamos, mais “adaptável” que um romance de maior complexidade, embora saibamos que todo caso de transposição possui seus próprios dilemas e percalços. O êxito da adaptação se dá pelas escolhas, mais do que pelo pressuposto de que o texto literário que originou um filme é uma “obra menor”, um romance formalmente modesto ou mera “ficção de polpa”.

Para a realização de *Lúcio Flávio*, primeiro trabalho de expressão do diretor Hector Babenco, o cineasta solicitou prontamente a presença de José Louzeiro como roteirista. Supõe-se que ninguém seria mais adequado que o próprio Louzeiro: repórter-romancista que teve contato com Lúcio Flávio Villar Lório, seria a pessoa mais indicada para “moldar” num roteiro fílmico o bandido com suas características, seu estilo pessoal, suas especificidades. Se nos atentarmos para os personagens, podemos ressaltar semelhanças fundamentais na tentativa de tradução do texto escrito do romance-reportagem para o texto fílmico.

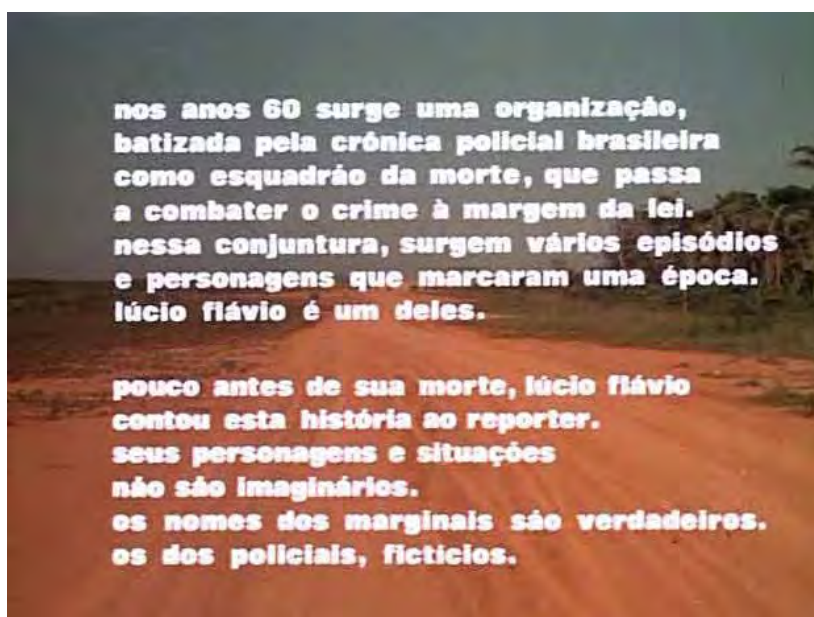
Um filme pressupõe, quase sempre<sup>35</sup>, imagem em movimento. Podemos encontrar uma analogia com o processo de “visualização mental” que caracteriza o ato de ler, e uma obra sem sobressaltos, de estrutura direta como *Lúcio Flávio* surge propícia a isso. Soa inadequado e até pouco pertinente imaginar um “cálculo exato” entre o tempo que levamos para ler (ou “imaginar”) o romance e o tempo que assistimos ao filme. Se partirmos para uma estratégia de simples comparação, chegaremos à conclusão de que o filme de Babenco, em sua recriação das cenas e das situações do livro, atua como espécie de “coletânea” da obra escrita. Por outro lado, parece haver uma busca por manter o “espírito” original da obra. As adaptações, de modo geral, trabalham com supressões, inclusões, omissões de personagens e de situações. Há também as cenas “expandidas”, “dilatadas”, quando um elemento do livro é ressaltado a fim de ter maior enfoque na obra audiovisual. Frequentemente predomina certa “lógica da economia”, no sentido de reunir elementos narrativos diversos em uma única

---

<sup>35</sup> Não é exatamente o movimento que caracteriza alguns filmes, mas o encadeamento de imagens, caso do famoso *La Jeteé*, de Chris Marker.

unidade, uma única cena. Assim, é frequente mais de um personagem, numa obra literária, condensar-se em um só no texto fílmico, ou às vezes ocorre o contrário. Tal como personagens acessórios podem ser excluídos para a entrada de outros, e outros simplesmente inventados – como vimos, *Pixote* é mais que *Lúcio Flávio* um bom exemplo nesse sentido, uma vez que seus personagens sofrem certa descaracterização (ou seria recharacterização?) psicológica, outros tantos são inventados, alguns têm sua importância aumentada e o próprio protagonista no filme mal aparece no livro, ganhando uma história mais complexa, ao passo que o Dito, dono do protagonismo no romance-reportagem, será um importante coadjuvante na película.

Logo no início do filme, um prólogo anuncia do que se trata *Lúcio Flávio*: a legenda que sobe alerta sobre a existência do famigerado Esquadrão da Morte, surgido no final dos anos 60, e ressalta que o bandido Lúcio Flávio relatou tudo a um jornalista antes de sua morte. Em seguida, já percebemos um exemplo da “lógica de condensação” do filme: Lúcio Flávio e sua gangue – Liéce, Fernando, Micuçu e o irmão de Lúcio, Nijini – carregam dois traidores no carro e os executam em seguida. A ação, aqui, contempla um capítulo do romance de Louzeiro, mas toda uma espécie de prévia “ritualização” antes do extermínio é cortada, dando destaque à ação. Se Louzeiro, como escritor, mesmo sem reconhecimento da crítica, visivelmente se esforça para bordar uma trama com descrições, pensamentos dos personagens, elementos que possam colorir seu texto, tudo isso torna-se acessório e dispensável na adaptação. O filme de Babenco de antemão não esconde que pretende ser o mais direto possível. A literatura de Louzeiro já é, por assim dizer, focada na narrativa de fatos, sem rodeios; o filme de Babenco vai ao coração dos fatos fundamentais do romance, e neles mantém seu foco.



“Prólogo” de *Lúcio Flávio*, com referência ao Esquadrão da Morte

Em seguida, temos um assalto a um banco, breve, e daí um corte nos leva até outro personagem, Dondinho (Grande Otelo), amigo de Lúcio, e surgem dois policiais a interrogá-lo, 132 (Milton Gonçalves) e Bechara (Ivan Cândido). No romance-reportagem, há um hiato entre um e outro evento, pois após o assalto há os bandidos levam tempo para se livrar do carro que a quadrilha de Lúcio se utilizou e ainda mais tempo para conseguir nova forma de transporte. De cara, nos deparamos com um exemplo de supressão, deste modo, algo coerente com a realização “econômica” de Babenco a supervisão do próprio Louzeiro como roteirista, além de Jorge Durán.

O momento em que 132 e Bechara interrogam Dondinho constitui outra “imprecisão necessária” ao romance-reportagem. Neste livro, são outros policiais que o fazem, porém aqui fica claro que personagens menores serão suprimidos para deixar espaço para o destaque de alguns, o que funciona no sentido de simplificar (ou facilitar) a compreensão da trama. Após uma cena “familiar” de Lúcio com sua esposa Janice (Ana Maria Magalhães), um momento crucial no filme: Lúcio é preso, conduzido num táxi e levado para um local de tortura, com seu parceiro Micuçu. Ainda no táxi, encontramos um elemento presente no romance-reportagem que foi abolido na adaptação de Babenco: em meio a uma tensa conversa com os sequestradores (policiais ligados ao Esquadrão da Morte), há lapsos de lembranças distintas por parte de Lúcio, algumas afeitas à sua infância. Foi, sem dúvida, um recurso que Louzeiro, conhecedor da história do herói-bandido, se valeu para esclarecer as origens de Lúcio e tentar entender as razões de sua jornada. Lúcio alude a seu pai e a seu Estado natal, Minas Gerais, e deixa transparecer as origens “importantes” de sua família, aparentada com o meio político.

Desde que mudaram de Belo Horizonte para o Rio, desde que o velho fizera a campanha eleitoral de Carlos do Lago, desde que recusara cargos no governo de Juscelino Kubitschek, as coisas foram murchando ao seu redor. E Lúcio respondendo aos que lhe perguntavam pelo carro (...). (LOUZEIRO, 1982, p. 40)

Não existem trânsitos temporais, tudo ocorre cronologicamente no filme, embora no romance-reportagem encontremos o recurso de *flashbacks*, nas elucubrações do bandido-herói. *Lúcio Flávio*, o filme, neste quesito, objetiva ser até mais simples e direto que o texto literário. O filme está sempre a “caminhar para frente”, enquanto no romance-reportagem de Louzeiro há o espaço para algumas digressões e lembranças do protagonista. Sem dúvida o narrador onisciente do romance-reportagem age, por assim

dizer, de forma mais carinhosa com seu personagem principal e, ao permitir que recorde situações de seu passado e sua formação, confere uma tessitura mais branda a Lúcio Flávio – o que não significa que no filme de Babenco, Lúcio seja um bandido cruel, pura e simplesmente.

A cena da tortura que se segue à prisão no táxi é vital para o filme. Trata-se de um expediente policial mais que corriqueiro daquela época, e garante, com sua brutalidade, a força da denúncia tão aparentada com a proposta de Louzeiro. No romance-reportagem, Lúcio consegue recordar sua esposa Janice, durante a tortura. No filme, apenas sofre, afogado e obrigado a praticar sexo oral em Micuçu (o que torna mais degradante a cena, pois no romance o gesto se dá com capangas de Bechara, e não com seu companheiro de gangue).



Bechara comanda a tortura de Lúcio, com “carrascos” encapuzados

Após a tortura, vem a prisão, e há muito mais espaço para a descrição da sordidez no texto de Louzeiro do que no filme, certamente pela limitação de tempo em se tratar do tema. O relato de Louzeiro, “intestinal”, brutal, não tem ressalvas em parecer – e o é – profundamente asqueroso, nauseabundo. O filme exclui esse aspecto, a fim de se focar na fuga de Lúcio, que ocupa poucos minutos. Percebe-se que na adaptação muito do teor “neonaturalista” da escrita de Louzeiro foi deixado de lado, em prol da fluidez narrativa.

Acocorou-se no canto, bem no fundo da cela, e lá ficou. À proporção em que os intestinos descarregavam, dominava-o a sensação de alívio. A cela se encheu do mau cheiro e por isso foi para diante do retângulo de luz. Quando o policial aparecesse com comida, ou fosse lá quem fosse, iria pedir que lhe desse uma lata com creolina. Era importante ter uma lata de creolina na cela. Pensando na necessidade dessa conquista, Lúcio Flávio despertou para uma conclusão que o encheu de medo. Era aquilo! Aumentavam a comida maquiavelicamente. E vinha sempre feijão com carne de porco, arroz e muito azeite. Era clara a intenção deles. Lúcio ficou pensando naquela forma nojenta de tortura e tomou uma decisão. Não comeria mais. Assim, evitaria o trabalho dos intestinos, o volume de merda na cela. (LOUZEIRO, 1982, p. 51)

Em dado momento, Lúcio Flávio é preso. No filme, sua prisão ocupa cerca de dez minutos, e os únicos eventos relevantes são uma tentativa de persuasão por parte da Polícia Federal, que queria sua “colaboração”, a breve aparição de um companheiro de cela que, aparentemente traumatizado pela tortura se suicida, e uma briga em que colegas o acusam de “alcaguete”. No romance-reportagem de Louzeiro, são quase cinquenta páginas, com uma presença de diversas situações, outro núcleo de personagens, visitas de sua mãe e de Janice, lembranças de Dondinho, brigas e extrema tensão. Com seu antagonista Tatuagem, pratica um perigoso jogo, brincar de cravar uma faca entre os dedos com os olhos fechados. Para não dizer que nada disso existe na adaptação dirigida por Babenco, no apagar as luzes do filme, quando Lúcio está novamente preso, um dos detentos realiza a mesma brincadeira, e é o preso que afirma que conhecera Lúcio em sua prisão anterior, e termina por esfaquear Lúcio até a morte. No livro, é outro personagem, Marujo<sup>36</sup>. No romance-reportagem, é um só, uma figura escalada apenas para cumprir com a missão de matar Lúcio Flávio, após a delação de membros do Esquadrão da Morte.

---

<sup>36</sup> Um jovem José Dumont é o bandido que selaria o destino de Lúcio Flávio no filme de Babenco.



Pouca ação na prisão: opção por fluidez e poucas digressões

No entanto, é possível afirmar que a exclusão das informações que surgem na permanência de Lúcio na prisão diminui em alguma medida a riqueza do personagem. Na prisão, Lúcio pinta quadros e chega a falar sobre arte, além de praticar leituras. Ali mostra-se também mais culto, um ser humano complexo, no limiar entre civilidade e barbárie. Treina sua técnica de pintura ostensivamente e ao mesmo tempo, acossado, a cada segundo tem que se preocupar com sua própria existência, ameaçada constantemente.

Numa conversa com 132, ao final do filme, com Lúcio novamente na prisão, surge uma colocação fundamental: há uma referência ao contato de Lúcio com um repórter, que conhece sua história e irá publicá-la. Segundo nosso herói, “o país inteiro vai ficar sabendo disso” e seu amigo “sabe dar conta do recado”. É uma auto-referência de José Louzeiro, que teve contato com Lúcio e o entrevistou diversas vezes, e coletando suas desventuras, compusera seu exitoso romance-reportagem. Lúcio Flávio dispara a 132: “vocês podem acabar comigo mas não acabam com a minha história”. Avellar (1986) ressalta algumas qualidades do filme de Babenco, aceita suas opções como eficazes, tendo em vista os temas tratados no filme e a opção pelo *thriller* policial:

O estilo usado para contar a história deixa de lado o que diz Lúcio Flávio – cinema é cinema e realidade é realidade – e procura uma transcrição do que diz o detetive Moretti – cinema e realidade é tudo uma coisa só, estão no mesmo barco. As imagens são feitas de modo a que a cena seja vivida pelo espectador com o envolvimento e a emoção de quem vive uma situação real.

Para tanto o filme se vale daquele código narrativo que – como já dissemos antes um pouco pela sua própria eficiência um pouco pela sua exaustiva repetição – funciona hoje para o espectador de cinema como uma perfeita reprodução da realidade: o estilo de encenação do cinema norte-americano, particularmente o estilo do filme policial. (AVELLAR, 1986, p. 264)

Avellar (1986, p. 265) destaca o estilo de filmagem de Babenco, como fornecedor deste “quórum de realidade”, elogiando um “estilo de compor os planos, e de associar estes planos entre si, que dá ao espectador a agradável sensação de ver com seus próprios olhos”.

No momento em que Lúcio Flávio chuta o capanga que o traiu o espectador vê a cara de raiva de Lúcio, e o instante exato em que o pé de Lúcio atinge o peito do traidor, e mais a queda do bandido que levou o chute, a cara mergulhada na terra. A câmera, olhar ágil, pega cada pedacinho da ação e enche a tela com o detalhe. As imagens que fazem a cena passam muito rapidamente e o espectador fica com a impressão de ter visto ao mesmo tempo o rosto do homem que chuta, o pé que aplica o chute, e a queda do homem chutado (AVELLAR, 1986, p. 265)

Na opinião de Avellar (1986), o estilo de Babenco foi exitoso, justamente por se circunscrever ao convencionalismo, com uma preocupação em manter o espectador ligado a todo momento no desenrolar dos eventos. Uma “solução estereotipada” funcionou bem aos propósitos narrativos do filme. E ressalta outro aspecto importante: em alguns momentos é provável que o filme soe apenas como uma fábula de um anti-herói atuando contra forças poderosas, encarnadas por Moretti e Bechara; mas sabemos que há muito menos informação no filme de Babenco do que no romance-reportagem de Louzeiro, no qual há uma devida contextualização de Lúcio Flávio Villar Lório, maiores detalhes sobre sua vida pessoal, seu passado, sua criação, seus rumos, seus gostos. Restou, como alternativa competente à realização do filme, a ênfase no envolvimento do herói com o público, na identidade, a aposta de que o público reconheceria em Lúcio Flávio o rebelde que se revolta, à sua maneira, contra o poder estabelecido.

Ao compor o retrato de Lúcio Flávio o filme não procurou encaixar informações que pudessem orientar uma análise dos fatos retratados. Trata-se só de levar o espectador a presenciar os acontecimentos, a se envolver sentimentalmente com o que se passa na tela, a viver numa outra dimensão a experiência violenta de seu cotidiano. (AVELLAR, 1986, p. 268)

A opinião de Avellar (1986) parece ter amparo na de Xavier (2003, p. 134), para quem o filme enfoca a experiência individual do herói, “sua visão das coisas, em detrimento de uma caracterização mais precisa e menos superficial”. Por conta dessa

caracterização, a Polícia Federal surge com uma representação diferenciada em relação aos “policiais comuns”, corruptos, ligados ao grupo de extermínio. Essa visão pertence ao filme de Babenco certamente para garanti-lo distante da censura, não havendo no romance-reportagem de Louzeiro essa separação em que uma “elite” de policiais permanece como “reserva moral”. A Polícia Federal surge como “um corpo federal exterior às engrenagens de corrupção denunciadas, espécie de grupo acima de qualquer suspeita” (XAVIER, 2003, p. 134).

Lúcio Flávio nas telas tem seu encanto na rebeldia, um tanto romântica, na vida aparentemente sem sentido (por que um rapaz de classe média perde tanto tempo roubando e parece se importar menos com o soldo e mais com a aventura?). Lúcio Flávio foi um “personagem” conhecido bem antes do cinema, como sabemos. Sua impavidez brotava nas manchetes de jornal, e Louzeiro em entrevista apontava certo caráter narcísico na vida do herói-bandido. O romance-reportagem, sucesso de vendas, catapultou uma “encarnação” cinematográfica – considerando o papel de Reginaldo Faria ao vivenciar Lúcio mais que “adaptação” ou recriação de um personagem, talvez seja o filme de Babenco uma “reencarnação” do herói. E numa definição de “herói” – como a que traz Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces*, Lúcio preenche alguns quesitos fundamentais, seja a batalha que trava, a proteção à família, a lealdade, a forma como parte, a coragem e astúcia, certo comportamento ético – embora socialmente se enquadre como um “bandido”, um transgressor assaltante. Anti-herói, bandido-herói, um heróico-bandido. O mitólogo Joseph Campbell (1992) define o herói em seu último ato, que julga fundamental:

O último ato da biografia do herói é a morte ou partida. Aqui é resumido todo o sentido da vida. Desnecessário dizer, o herói não seria herói se a morte lhe suscitasse algum terror; a primeira condição do heroísmo é a reconciliação com o túmulo. (CAMPBELL, 1992, p. 339)

Esse ato final de nosso herói, do rebelde Lúcio Flávio, definida por Campbell (1992), encontra diálogo com a opinião de Avellar (1986) que entende no personagem um ser revoltado com o poder, à sua maneira. E podemos acrescentar a visão de Ismail Xavier (2003, p. 134), que reconhece o esforço de Lúcio Flávio, que passo a passo “reitera a utopia de uma vida nova, longe de tudo, com mulher e filho”. Mikhail Bakhtin (1997, p. 172) acrescenta certa noção que dialoga com a ideia de Campbell (1992) sobre os destinos da figura heróica: sua vontade de “viver até o fim o que o acontecimento

tem de sensacional”. Bakhtin (1997, p. 169) ressalta dois tipos de heróis, um afeito à aventura-heróica, mais aparentado com o Renascimento, e o segundo, “socio-doméstico”, relacionado com “o sentimentalismo e, em parte, o realismo”. Lúcio Flávio possui, à primeira vista, algum parentesco com o primeiro tipo, de acordo com a descrição bakhtiniana.

O herói biográfico do primeiro tipo possui uma escala de valores e virtudes biográficas: coragem, honra, magnanimidade, generosidade, etc. Trata-se de uma moral ingênua que atinge a consistência de um dado: suas virtudes são destinadas a superar uma existência natural e neutra em sua força cega (biológica) em nome da própria existência, mas validada num sistema de valores (os da alteridade) da existência cultural, da existência histórica (o rastro petrificado do sentido na existência que tem seu valor no mundo dos outros; o crescimento orgânico do sentido na existência). (BAKHTIN, 1997, p 174).

Certamente, para a adaptação do romance-reportagem de Louzeiro, uma escolha crucial foi a do ator. E a escolha de Reginaldo Faria, naquele momento, pareceu bastante adequada, em virtude da posição de ator experiente no cinema nacional, além de dono de semelhanças físicas com o Lúcio. A escolha do ator para o protagonista, dentro da proposta de adaptação empreendida pelo roteirista e pelo diretor, seria fatal: é possível afirmar que em alguma medida estamos diante de um filme bastante dependente de seu principal personagem, e uma opção equivocada ou uma atuação ruim comprometeriam gravemente o filme, mesmo que os demais expedientes para a adaptação fossem mais “acertados”. Se a literatura de Louzeiro é, por assim dizer, essencialmente “oral”, o filme em boa medida tem méritos nas reproduções de diálogos. Reginaldo Faria representa bem o herói-bandido, ou o “heróico vilão” Lúcio Flávio, “encarnando” personagem complexo que, assaltante de bancos e assassino de origem incomum no meio criminoso, de família abastada, que em alguma medida parece ter optado pela vivência no crime por vontade de se aventurar, de fazer de si mesmo uma figura legendária. Consegue ser um vilão, mas sua fala e seus modos denunciam uma origem menos “ordinária” que a maioria dos bandidos, além de sua capacidade de decisão e liderança.



Reginaldo Faria: escolha importante para vivenciar Lúcio Flávio

A adaptação de Babenco pode ter parecido, em larga medida, convencional, “esquemática”, talvez “acadêmica” demais. No entanto, talvez seja mais válido para com o filme compreendê-lo em virtude das opções para sua adaptação, numa tentativa de correspondência com o ritmo narrativo do livro de Louzeiro. *Lúcio Flávio*, o filme, nada tem a ver com propostas complexas que marcaram o cinema brasileiro sobretudo a partir dos anos 60, como nos filmes de Glauber Rocha ou em experimentações como *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla<sup>37</sup>, obra em franco diálogo com as experimentações narrativas dos autores da *Nouvelle Vague* francesa. Note-se, aliás, que assim como *Lúcio Flávio*, o filme de Sganzerla versa sobre um famoso bandido, embora de modo anti-convencional, aproveitando-se de certos aspectos factuais (ou seja, da história do próprio bandido, daquilo que aparecia nos jornais) para realizar uma reflexão sobre a linguagem cinematográfica. Embora repleto de referências jornalísticas, estas são apenas incidentais, ou ainda, paródicas, dentro de um contexto de experimentação. Entretanto, com toda sua singularidade, *O Bandido* surge num contexto em que há alguma aproximação entre jornalismo e cinema, ainda que com uma apropriação do

<sup>37</sup> Enquanto Babenco realizava *Lúcio Flávio*, Rogério Sganzerla permanecia imerso em produções experimentais, como o impressionante *Abismu*.

discurso jornalístico de forma paródica, dentro do espírito de experimentação do filme.<sup>38</sup>

Durante o processo de tradução do texto escrito para o fílmico, algumas questões sobre o personagem Lúcio Flávio parecem inevitáveis. Há um Lúcio Flávio mais “interessante”, ou “psicologicamente mais rico”? É evidente que comparamos figuras distintas, ou melhor, representações distintas em meios diferentes. Mas outras questões se impõem, para aqueles que de algum modo pretendem encontrar, no filme, o romance-reportagem. Numa “competição” entre romance-reportagem e longametragem, qual seria o mais violento? Ou qual expressaria melhor os propósitos de denúncia (embora, com a presença de José Louzeiro como roteirista, ambos pareçam cumprir à sua maneira essa missão)? No entanto, mesmo com as promessas – ao que parece, incapazes de serem cumpridas – de fidedignidade, teremos no filme apenas o “simulacro” das categorias do texto escrito. A adaptação pressupõe novo olhar, novos problemas, um outro questionamento. Arlindo Machado (2007), em *O Sujeito na Tela* traz importante reflexão sobre a diferença fundamental entre os códigos verbais e não-verbais, ressaltando as diferenças entre o texto fílmico e o escrito:

No cinema a coisa não é tão simples assim, pois não se trabalha apenas com o discurso (verbal) de cada personagem, mas também com o olhar que cada uma delas deposita sobre a cena. Mais do que um jogo de falas, uma “polifonia”, como queria Bakhtin, no cinema temos um jogo de olhares, uma “polivisão”, cuja natureza é difícil decifrar. (MACHADO, 2007, p. 14)

Será Robert Stam (2008), de larga influência bakhtiniana, a recordar a importância do momento histórico para a criação artística, e no caso, a adaptação. Há uma clara diferença entre uma adaptação da *Odisseia* ou do *Fausto* de Goethe – textos de outros tempos, clássicos, escritos em contextos diferentes – em relação a uma obra não apenas recente ou contemporânea, mas ainda vívida e pujante na mente de muitos leitores, caso de *Lúcio Flávio* na década de 1970. *Lúcio Flávio* foi eleito para uma adaptação por seu contexto histórico, e se sua recriação cinematográfica ocorresse muitos anos depois, certamente não haveria o mesmo interesse, de ordem mercadológica, ou até estéticos – talvez por isso não haja sinais de uma adaptação de

---

<sup>38</sup> *O Bandido da Luz Vermelha* se utiliza de maneira singular do discurso jornalístico, mas se pensarmos num contexto histórico para a aproximação entre cinema e jornalismo, vale citar alguns exemplos interessantes. O contista Rubem Fonseca, por exemplo, escreveu o roteiro de *Lúcia McCartney*, realizado por David Neves. João Antonio começou a escrever o roteiro de *O Jogo da Vida*, de Maurice Capovilla, baseado em seu *Malagueta, Perus e Bacanaço* – até se desentender com o diretor. Já citamos Valério Meinel, que foi um dos roteiristas de *O Caso Cláudia*.

*Aracelli, Meu Amor*, de Louzeiro, visto que o tema “esfriou”. E talvez explique o escasso público de um filme como *Zuzu Angel*, história levada ao cinema por Sérgio Resende cerca de três décadas após os eventos<sup>39</sup>.

Assim como Machado (2007), Stam (2008) evoca Bakhtin para acentuar as relações entre adaptação e história, e como a presença de um texto num dado momento pode conferir maior força a ele:

A teoria da adaptação é o que a translinguística bakhtiniana chamaria de “enunciado historicamente situado”. E, da mesma forma que não se pode separar a história da teoria da adaptação da história das artes e do discurso artístico, tampouco pode-se separá-la da história *tout court*, definida por Jameson como “aquilo que dói”, mas também como aquilo que inspira. (STAM, 2008, p. 36)

Embora o autor se reporte aqui a outros eventos históricos, como o colonialismo europeu – uma vez que abordará as diversas adaptações de Robinson Crusóé conforme momentos históricos distintos –, é importante notar que a criação artística, e aqui, a adaptação, com frequência é realizada justamente em função deste “aquilo que dói”. Para obras como *Pixote*, *Os Amores da Pantera*, *Lúcio Flávio* ou *O Caso Cláudia*, a necessidade de reverberação imediata foi dos motes poderosos para que as adaptações (ou recriações) cinematográficas ocorressem.



Milton Gonçalves (como 132) e Reginaldo Faria em *Lúcio Flávio*

<sup>39</sup> Embora *Zuzu Angel* não seja uma adaptação, vale lembrar que José Louzeiro compôs uma obra dedicada à trágica história de Stuart Angel, *Em Carne Viva*.

A identificação com um filme como *Lúcio Flávio* reside, sobretudo, nesse “tocar na ferida”, em sua situação histórica. Conforme acentua Ismail Xavier (2003, p. 132), há como espinha dorsal da narrativa do filme de Babenco uma oposição entre uma “mentira” pública e uma “verdade” privada. A “mentira” surgirá na TV, na imprensa, nas versões oficiais sobre Lúcio e sua quadrilha, em conluio com um jogo de disputa pela verdade dos fatos. A “verdade” está nos momentos íntimos de Lúcio, em sua vida privada. Xavier (2003) ressalta o posicionamento do filme: Lúcio é um herói e sua voz ganha destaque em meio aos conchavos e corrupção envolvendo a polícia. É como se agisse no sentido de enfatizar aquilo que o próprio Lúcio Flávio profetiza a 132, ao afirmar que sua história não conseguirão destruir. Um “filme-testamento”, nesse sentido.

O filme de Babenco coloca-se como porta-voz de Lúcio Flávio, instância de revelação da verdade porque “testamento” de quem sofreu na pele o processo (isso se explicita logo de início e o filme, por outro lado, não termina sem lembrar o espectador de que tudo o que se relatou foi dito pelo próprio bandido a um repórter). Temos, então, o “filme de ação” a trama dos assaltos, a cirandada vida no fio da navalha, mas também um tratamento da experiência do herói que destaca, antes de tudo, sua sinceridade, sua coragem, sua “boa natureza”, tudo o que pode colocá-lo na condição de fiador da autenticidade do relato. (XAVIER, 2003, p. 133)

Importa assim essa “autenticidade do relato”, e a adaptação que Babenco realizada a partir do romance-reportagem de Louzeiro é bastante exitosa no sentido de garantir ao espectador esse “coeficiente de realidade”. Daí o filme agir como um “filme-reportagem”, no sentido de colocar a manifestação de atos que de fato ocorreram em primeiro plano, além de uma defesa acentuada de seu herói. E Babenco conseguiu preservar uma característica de seu protagonista: tal qual no livro de Louzeiro, Lúcio se distingue tanto dos policiais corruptos como dos demais bandidos, e em nada se assemelha aos policiais do Esquadrão da Morte. Xavier (2003) comentar este traço de Lúcio Flávio, percebido no filme de Babenco, mas que parece bastante afeito ao espírito da narrativa de José Louzeiro:

Em contraposição aos que não têm limites na defesa de interesses e alinham-se a um “darwinismo social” de feições radicais, o herói se destaca porque tem limite, dignidade, sentimentos de lealdade de quem age como um bom menino a quem as circunstâncias desencaminharam, mas que mantém seus valores básicos: ele desperta em sua mulher uma paixão verdadeira, heróica

em sua lealdade e no zelo ao filho nascido em condições tão desfavoráveis.  
(XAVIER, 2003, p. 134)

Xavier (2003, p. 135), que havia trazido a definição de “naturalismo da abertura política”, aplicável a obras como *Lúcio Flávio*, afirma que “como na tradição naturalista, o essencial é a dicotomia público/privado que elege a “verdade interior” do indivíduo como fonte maior do sentido, chave de interpretação de sua ação social efetiva”. Comparando – se é que podemos de fato comparar – as obras de Louzeiro e o filme dirigido por Babenco, podemos concluir que o essencial, seu “espírito”, se manteve, e daí afirmar que a adaptação é exitosa. Seu sucesso: o pequeno milagre da transferência de um “espírito”, o espírito da denúncia – quase um fantasma daquele período doloroso pelo qual o Brasil passava –, de um código verbal para o complexo sistema audiovisual, o qual, se parece dotado de mais recursos técnicos, implica numa plataforma completamente distinta, ou simplesmente distinta, o que já é o suficiente. Babenco, com o roteiro de Louzeiro e Jorge Durán, “reencarnou” este espírito de revolta, e também certo romantismo heróico, numa obra que se tornou clássico do gênero policial brasileiro e ainda hoje possui vivacidade, vigor e capacidade de gerar consternação.



Lúcio Flávio (Reginaldo Faria) e Janice (Ana Maria Magalhães)

## Considerações finais

Jean Epstein (1983, p. 269) observou que “a literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte muito assimilou da literatura”. Para Robert Stam (2008), podemos encontrar uma semelhança no desenvolvimento do romance, como um gênero autônomo, e da película cinematográfica. Sabemos que a narrativa cinematográfica em muito “tomou de empréstimo” da literatura, e a que a estrutura griffithiana tem sua dívida com a observância dos moldes narrativos do romance de Dickens. O romance já havia buscado “devorar” e “deglutir” formatos anteriores, e com o cinema, detentor de poderes sobre a imagem, o som, além da palavra, o processo de “antropofagia” terá similitudes.

O romance começou orquestrando uma diversidade polifônica de materiais – ficções de cortesia, literatura de viagem, alegoria religiosa, obras de pilhéria – transformados numa nova forma narrativa, reiteradamente defraudando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos como romances poéticos, romances dramáticos, romances epistolares, e assim por diante. O cinema foi trazendo essa canibalização ao seu paroxismo. Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismos e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral. (STAM, 2008, p. 24)

As tentativas de estruturação da linguagem cinematográfica desde seu início buscaram o teatro e também a literatura, enquanto alicerce e fornecedora de “esquemas” que pudessem garantir a consecução no plano fílmico da possibilidade de se contar uma história. Company (1987, p. 22) afirma que a contribuição essencial de Griffith foi “haber reconvertido la mirada del espectador teatral en el punto de vista – rasgo esencialmente cinematográfico – que domina toda la estructura fílmica”. De Méliès a Griffith, de Griffith a Eisenstein, chegando a Jean Renoir e Orson Welles, essas possibilidades se expandiram largamente. Mas aí, adentramos na emancipação do cinema, se assim podemos colocar, de seus “progenitores literários”: o cinema como detentor, por si só, de sua linguagem específica, por meio do desenvolvimento da montagem, da experimentação dos tipos distintos de planos, do jogo de luz e sombra, da presença da fala e da música.

Em *Lúcio Flávio* e em *Pixote*, observamos certos sentidos para a questão da adaptação. Adaptação tende a uma natural amplificação de certos conceitos, ideias, narrativas. Ou, pode seguir um caminho inverso e “minimizar” certos elementos, ou

“diminuir” sua importância e enfoque em detrimento de outros elementos. Adaptar é selecionar. Mas também pode ser parodiar, distorcer, inverter, reverter. Ressignificar. Sem a pretensão de ser uma busca por equivalências semânticas, é o mecanismo que permite a recontextualização de narrativas, de enredos, de situações. Para além da fragilidade – imensa fragilidade – da noção de “fidelidade”, é por vezes um expediente de sucesso justamente por não ser “fiel”. *Pixote* é o que é por não possuir sequer a prerrogativa da equivalência das narrativas, no âmbito da fábula: ali tudo foi remontado, recriado, remexido, e muito foi varrido para a entrada e desenvolvimento de outra composição.

Stam (2008) assinala que *Dom Quixote* é uma espécie de adaptação de si mesmo, tendo em vista as ocasiões distintas em que foi escrito e publicado. Não seria diferente com o trânsito – talvez caótico – entre *Infância dos Mortos* e *Pixote*. Mas, como acentuamos, *Infância dos Mortos* é uma porta de entrada, por vezes uma espécie de pretexto para realização de uma obra com situações e personagens diferentes. Toda adaptação o é, mas no caso de *Pixote*, parece que a “inspiração” do texto é mais forte que uma tendência à tentativa de reprodução da fábula trazida pelo romance-reportagem de José Louzeiro.

Em *Lúcio Flávio*, diferentemente, ainda renegando noções com “fidelidade” ou “equivalências”, notamos a fixação pela manutenção, por assim dizer, dos traços básicos do herói-bandido e das situações mais marcantes – dentro das seleções que caracterizam toda adaptação – a fim de “reproduzir a aura” do romance-reportagem de Louzeiro. Conforme aponta Pérez Bowie (2008), mais importante que buscar equivalências no processo de adaptação é perguntar: como se buscou realizar essa equivalência? Importa, mais até do que a busca de tais equivalências, a compreensão de que estaremos sempre diante de um novo texto, um novo produto, uma outra obra, distinta e com amplo grau de autonomia em relação ao modelo original.

La adaptación no es sólo una transposición, una especie de calco audiovisual de la literatura, sino un modo de recepción y de interpretación de temas y de formas lingüísticas: en tanto que en ella se articulan al género, el relato, el personaje, la imagen, el mito o el mitema, la adaptación es, en si misma, un modo de lectura (PEREZ BOWIE, 2008, p. 08)

Toda adaptação, assim, é um processo criativo, por mais que procure respeitar os diversos componentes de seu modelo original. Processo criativo de outra obra, conforme seu momento histórico, não raro confrontando épocas e trazendo, através da

rememoração de uma obra de um tempo distinto, uma referência ou uma “mensagem” ao momento presente da realização da adaptação. Assim, será sempre um processo profundamente dependente do contexto cultural em que se realiza a adaptação. Tomemos como exemplo uma obra como *O Rei Lear*, de Shakespeare, cuja trama ressurgiu no filme do cineasta japonês Akira Kurosawa. A compreensão mais precisa dessa adaptação requer o entendimento de alguns fatores essenciais: a peça de Shakespeare data de início do século XVII, enquanto o filme de Kurosawa foi lançado em 1985; na trama shakesperiana a ambientação ocorre na Bretanha, enquanto no filme do diretor japonês, uma produção franco-nipônica, se dá no Japão feudal, aparentemente no século XVI. Assim, os personagens europeus (da Bretanha, da Inglaterra, da França) cedem espaço aos nobres de um Japão feudal. Longe de ser um exemplo definitivo, a adaptação de *O Rei Lear* para *Ran* mostra como é difícil um entendimento da transposição do texto literário para o audiovisual sem o entendimento da recontextualização histórica, seja no interior da trama, seja na diferença temporal entre o aparecimento de uma obra e de outra, seu “filhote cinematográfico”. Sem mencionar que *O Rei Lear*, como ocorria com frequência nas peças de Shakespeare, já é por si só uma peça feita a partir de inspirações diversas, de adaptações, de compilações.

Assim, a adaptação é a um só tempo diálogo e documento de um tempo, ou da própria passagem do tempo, carregando por vezes em si os códigos culturais, sociais etc. dessa passagem. É sempre um processo que não pode ser entendimento sem a consciência do próprio dinamismo que caracteriza o colóquio literatura-cinema, agindo de forma a “reencarnar” a “essência” do texto literário numa outra roupagem semiótica, e cuja força reside não apenas nessa “essência”, mas em outras que a ela se vão agregando durante o processo dessa “re-realização”. A adaptação, se é a busca por certa paridade semântica, como já foi posto, também é um processo que se enriquece pela diferença, pela dessemelhança, pelos percalços, pelas alterações de ordem histórica, espacial, temporal, ideológica, cultural; é o manejar que permite um texto profano ganhar contornos sacros, e seu inverso. É a alteração dos sentidos, dos personagens, e uma lente de aumento sobre as narrativas ou sobre detalhes das narrativas, que pode fazer de elementos “menores” ou ignorados o foco das atenções, conforme as especificidades culturais, históricas etc. do contexto de adaptação. E no caso do cinema e demais produtos audiovisuais, há necessidades de mercado, que costumam estar em primeiro lugar na busca de realizadores e produtores para a releitura de clássicos, *best sellers* ou obras menores, tendo em vista a aceitação de um público que, se não ávido

por novas histórias, ao menos parece muito suscetível à releitura de velhas narrativas com novas roupagens.

Destarte, um filme como *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* representa um caso em que o sucesso do empreendimento da adaptação muito se deve à proximidade temporal entre os acontecimentos que chamaríamos de “verídicos”, narrados primeiramente nas reportagens de José Louzeiro e depois “disfarçados” *ma non troppo* em seu romance-reportagem. Lúcio Flávio Villar Lírio morre pouco antes do lançamento do romance de Louzeiro; o filme de Babenco será realizado apenas dois anos depois. Ao contrário do exemplo (talvez um tanto drástico) de *Ran*, onde tudo é realocação temporal e espacial, em *Lúcio Flávio* perdura a opção pela manutenção dos códigos essenciais da narrativa de Louzeiro, e a busca por “equidade semântica” se faz pela tentativa de reprodução de ambientes semelhantes, com os personagens centrais e uma trama que essencialmente busca se conservar. Se narrativas clássicas, seja a *Odisseia*, o *Fausto* ou as obras de Shakespeare, frequentemente têm suas adaptações mais vigorosas conforme parâmetros de diferenciação ou distanciamento do modelo original, valendo-se assim apenas de uma “espinha dorsal” da estrutura narrativa, o caso do filme de Babenco representa bem uma tendência à manutenção, por ser uma obra recente e por conter laços com a reportagem de Louzeiro, uma vez que elas, antes de seu romance-reportagem, já haviam introduzido o herói-bandido ao grande público. Longe da alegoria, um *Lúcio Flávio* interessa sobretudo por aquilo que Arlindo Machado (1997) chamou de “coeficiente de verdade”.

O caso de *Pixote* será diverso, pois Louzeiro teve dificuldades em publicar reportagens sobre os meninos de Camanducaia. *Infância dos Mortos* nasce dessa necessidade de protestar, mas ainda assim contém mais criação literária a partir da vida dos meninos de rua do que relatos baseados em incidentes verídicos. *Pixote* será ainda mais distinto, e representa, num caminho inverso ou distinto ao de *Lúcio Flávio* um exemplo de adaptação que se vale de singular estratégia: buscar o resgate do “espírito” da obra literária a partir de diferenciações, com a transformação de personagens, a introdução de novas figuras no filme, alterações de ênfase quanto ao espaço de ação, além da transferência do protagonismo da história, que deixa Dito e passa a Pixote, coadjuvante no romance-reportagem de Louzeiro. Se a missão do repórter-escritor era denunciar a política “higienista” aplicada aos menores de rua, bem como o sistema prisional, a transposição de *Infância dos Mortos* para *Pixote* pode ser considerada um

sucesso, não pelas “reproduções” mas pela “reinvenções”, como atesta a primeira parte do filme.

Assim, com táticas e fórmulas diferentes, tanto *Lúcio Flávio* quanto *Pixote* figuram como exemplos importantes quanto às diversas formas se adaptar um texto literário para o meio audiovisual, dentre as inúmeras opções possíveis, tendo ambos como pontos de partida o “fator de comoção” contido nas histórias, ofertadas ao público nos jornais e romanceadas por Louzeiro, procedimento marcante à época, como nas adaptações dos romances-reportagem *Porque Cláudia Lessin Vai Morrer* e *Sequestro de Valério Meinel*. Necessidade de denúncia, num clima de abertura política e maior liberdade de criação artística, aliados à quase onipresença da polícia corrupta, dos esquadrões da morte e da tortura, são ingredientes que atuam como espécie de “dinamite” para a irrupção dessa aliança singular entre a prática da reportagem, o romance da época e o cinema. Seu motivo essencial, em adaptações como *Lúcio Flávio*, *Pixote*, *O Caso Cláudia* ou *A República dos Assassinos* era trazer alguma expressão a quem tivera sua voz calada pela truculência do Estado brasileiro, pela polícia corrupta, pelas políticas “higienistas”, pelo terrorismo de Estado praticado durante o regime militar.

## Bibliografia

ALMEIDA, Marco Antonio de. *Sangue, suor & tiros: a narrativa policial na literatura e no cinema brasileiros*. Campinas: UNICAMP, Tese de Doutorado, 2002.

ANTÔNIO, João. Corpo-a-corpo com a vida. In: *Malagueta, Perus e Bacanaço & Malhação do Judas carioca*. São Paulo: Clube do Livro, 1987.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUGUSTO, Sérgio. Apontamentos para uma história do *thriller* tropical. In: *Filme Cultura: edição fac-similar 32-42*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA v, 2010.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.

AVELLAR, João Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2005.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BETTETINI, Gianfranco *La conversación audiovisual*, Madrid: Cátedra, 1986.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. *Cinema e literatura: choque de imagens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BULHÕES, Marcelo. *A ficção nas mídias: um curso sobre as narrativas nos meios audiovisuais*. São Paulo: Ática, 2009.

\_\_\_\_\_, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.

\_\_\_\_\_, Marcelo. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003 (Ensaio de Cultura; 21).

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1992.

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

COMPANY, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1987.

COSSON, Rildo. *Fronteiras contaminadas. Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

\_\_\_\_\_, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores-jornalistas no Brasil 1904 – 2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DURÁN, Jorge. O caçador de sensações. Entrevista a José Carlos Asbeb. In: *Filme Cultura: edição fac-similar 43-48*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA, 2010.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro; Edições Graal; Embrasil, 1983.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

LAGE, Nilson. *A linguagem jornalística*. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_, Nilson. *A reportagem*. São Paulo: Record, 2001.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. São Paulo: Com-Arte: Edusp, 1990.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

LOUZEIRO, José. *Aracelli, meu amor*. Um anjo espera a justiça dos homens. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

\_\_\_\_\_, José. *Biografia entrevista – José Louzeiro*. Entrevista a Estranho Encontro. Disponível em <<http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/05/biografia-entrevista-jos-louzeiro.html>>. Acessado em 20 de out. de 2012.

\_\_\_\_\_, José. *Infância dos mortos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

\_\_\_\_\_, José. *Literatura comentada / entrevista biográfica por Antônio Roberto Espinosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

\_\_\_\_\_, José. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

\_\_\_\_\_, José. *Os amores da pantera*. O outro lado do crime de Búzios. Rio de Janeiro: Record, 1983.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

\_\_\_\_\_, Fábio. Prefácio. In: *Literatura e cinema* (Org. José Domingos de Brito). São Paulo: Novera, 2007.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

\_\_\_\_\_, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

MEINEL, Valério. *Porque Cláudia Lessin vai morrer*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

\_\_\_\_\_, Valério. *Sequestro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

MELO, Mario Cesar. M. *As crianças invisíveis na literatura brasileira: meninos de rua, na rua e outras crianças em situação de risco*. Dezembro, 2009. 137 f. Tese (Master of Arts). Brigham Young University, Utah, EUA, 2009. Disponível em: <<http://contentdm.lib.byu.edu/ETD/image/etd3210.pdf>>. Acessado em 15 de set. 2012.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1979.

ORMOND, Andrea. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. Disponível em <[http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2010/05/lucio-flavio-o-passageiro-da-agonia\\_30.html](http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2010/05/lucio-flavio-o-passageiro-da-agonia_30.html)>. Acessado em 20 de set. 2012.

\_\_\_\_\_, Andrea. *O caso Cláudia*. Disponível em <<http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2005/09/o-caso-cludia.html>>. Acessado em 20 de set. 2012

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1982.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 2002.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROHMER, Eric. *El gusto por la belleza*. Barcelona; Buenos Aires; Mexio: Paidós, 2000.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: ALFA-ÔMEGA, 1983.

\_\_\_\_\_, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-1964*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1989.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAVAREZ, Zulmira Ribeiro. A briga de Pixote: quem arma, quem compra, quem leva. In: *Filme Cultura: edição fac-similar 32-42*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA<sub>v</sub>, 2010.

TOCANTINS, Leandro. O processo de transposição de linguagem. In: *Filme Cultura: edição fac-similar 24-31*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA<sub>v</sub>, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

### **Filmografia**

LÚCIO Flávio, *o Passageiro da Agonia*. Direção e produção de Hector Babenco. Brasil, 1977, son., col., 115m.

PIXOTE, *a Lei do Mais Fraco*. Direção e produção de Hector Babenco. Brasil, 1981. son., col., 125m.