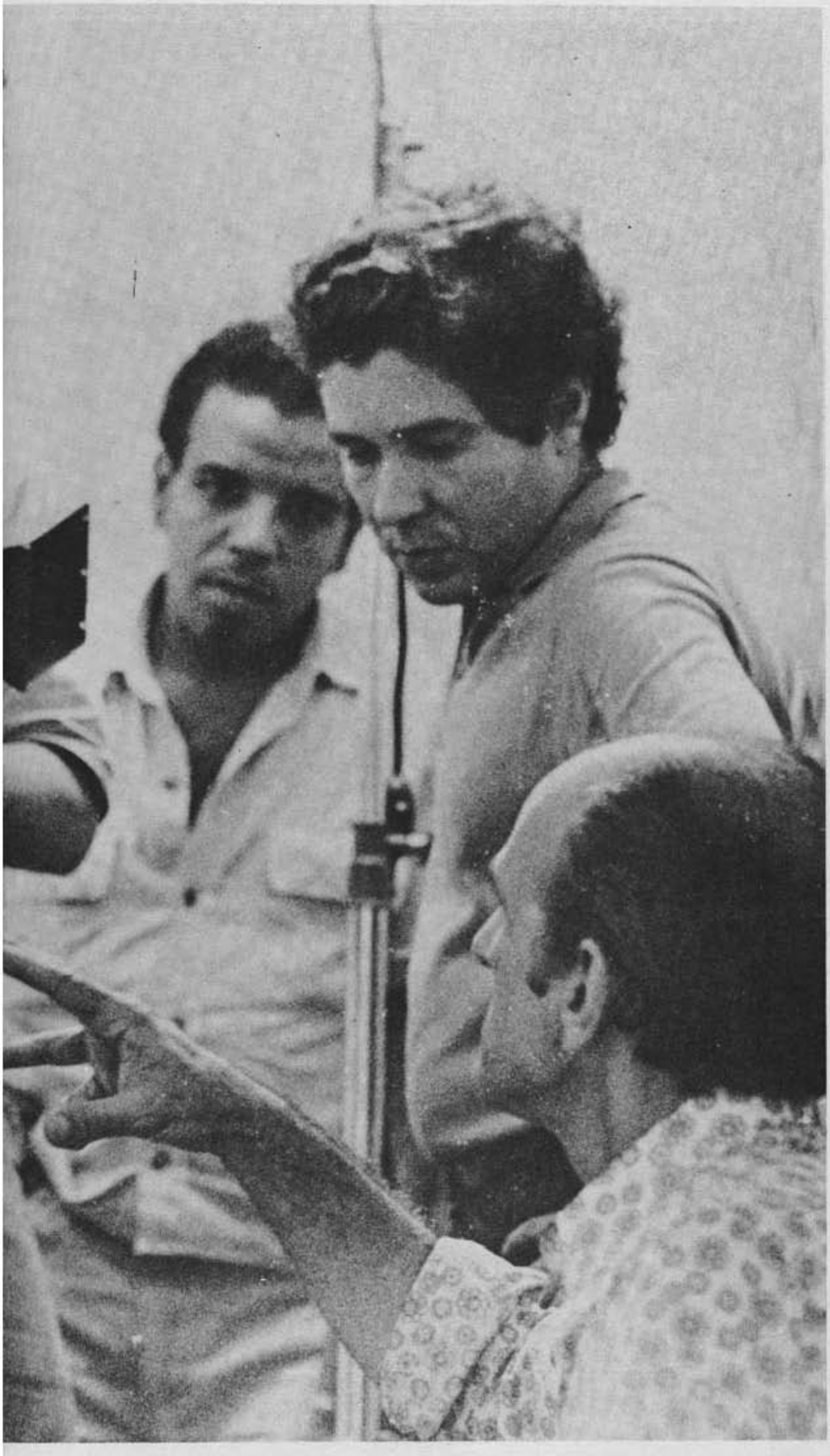
DAVID NEVES E RUBEM FONSÊCA FALAM DE **Lúcia McCartney**

Entrevista dirigida por João Carlos Horta

O problema da transposição de uma obra literária para o cinema e as dificuldades de adaptação de dois dois contos do livro "Lúcia McCartney" foram tema de um insólito diálogo entre o cineasta David Neves *(Memória de Helena)* e o escritor Rubem Fonsêca ("Coleira do Cão"), registrado para FILME CULTURA pelo fotógrafo João Carlos Horta *(Pecado Mortal)*. O cineasta deve ou não ser fiel ao original literário ao transportá-lo para a tela? Em que ponto coincidem linguagem cinematográfica e linguagem literária? O cinema pode subsistir no futuro sem recorrer à novelística? Discutindo essas (ainda polêmicas) questões, o contista e o cineasta propõem novas maneiras de ver a tradicional e discutida relação cinema & literatura. Ao mesmo tempo, discorrem sôbre seus métodos de trabalho e sua posição dentro de seus respectivos domínios artísticos.

DURANTE AS FILMAGENS DE **LÚCIA MCCARTNEY**, RUBEM FONSECA DISCUTE UMA CENA COM ADRIANA PRIETO (À ESQUERDA) E O DIRETOR DAVID NEVES.



JCH — Até que ponto a vivacidade do diálogo de Rubem Fonsêca, e em particular a de "Lúcia McCartney" (livro), teria relações afins com a linguagem cinematográfica?

DN — Pessoalmente, acho que o estilo de narração de Rubem Fonsêca é um estilo cinematográfico, embora não tenha sido isso a primeira coisa que me atraiu para fazer o filme *Lúcia McCartney*. Foi mais a temática, o que realmente me atraiu.

RF — A linguagem escrita, que é a linguagem da cultura industrial, é uma coisa, e a futura linguagem da cultura tecnológica será outra. A linguagem cinematográfica me parece ser, não sei se você também concorda com isso, David, uma linguagem de transição entre a cultura industrial e a cultura tecnológica. A linguagem escrita é linear. Se você verificar bem, ela exige um tipo de pensamento necessàriamente diferente da nova linguagem

DN — Nesse caso, você se consideraria entre uma coisa e outra?

RF — Sou um escritor que também gostaria de fazer cinema se tivesse tempo. Mas acho que o cinema não deve ser a reprodução de uma coisa que foi escrita. Alguém disse que "Moby Dick" ficou melhor no cinema. Pode ter ficado melhor ou não, mas certamente foi outra coisa. *Lúcia McCartney* de David Neves será uma coisa diferente da "Lúcia McCartney" de Rubem Fonsêca.

DN — A linguagem cinematográfica não será assim o fim de uma transição.

RF — Acho que estamos debatendo o seguinte: qual será a linguagem que prevalecerá na cultura tecnológica? Não será a linguagem escrita.

DN — Será uma linguagem mais direta.

RF — Que também não será o cinema.

DN — Isso eu também acho. O que você estava dizendo me lembra um negócio em que tenho pensado muito ùltimamente, devido aos filmes do Júlio Bressane. Vi recentemente *O Anjo Nasceu*, que é um filme de linguagem, quer dizer, não tem nada por trás dêle, e verifiquei que o Júlio não elaborou coisa alguma: se escreveu alguma coisa, foi como um índice, que não influiu diretamente no resultado. Isso revela uma concepção maciçamente cinematográfica, uma linguagem totalmente autônoma, sem nenhuma vinculação com um texto preexistente.

JCH — Voltando ao problema da linguagem escrita: acho que ela é analítica, tem que ser analítica, enquanto que a cinematográfica é diferente. Que pensam vocês disso?

DN — Acho que ela é diferente porque não tem antecedente literário. O que se sente vendo o filme do Júlio é que êle partiu de uma concepção visual, não especìficamente visual porque o

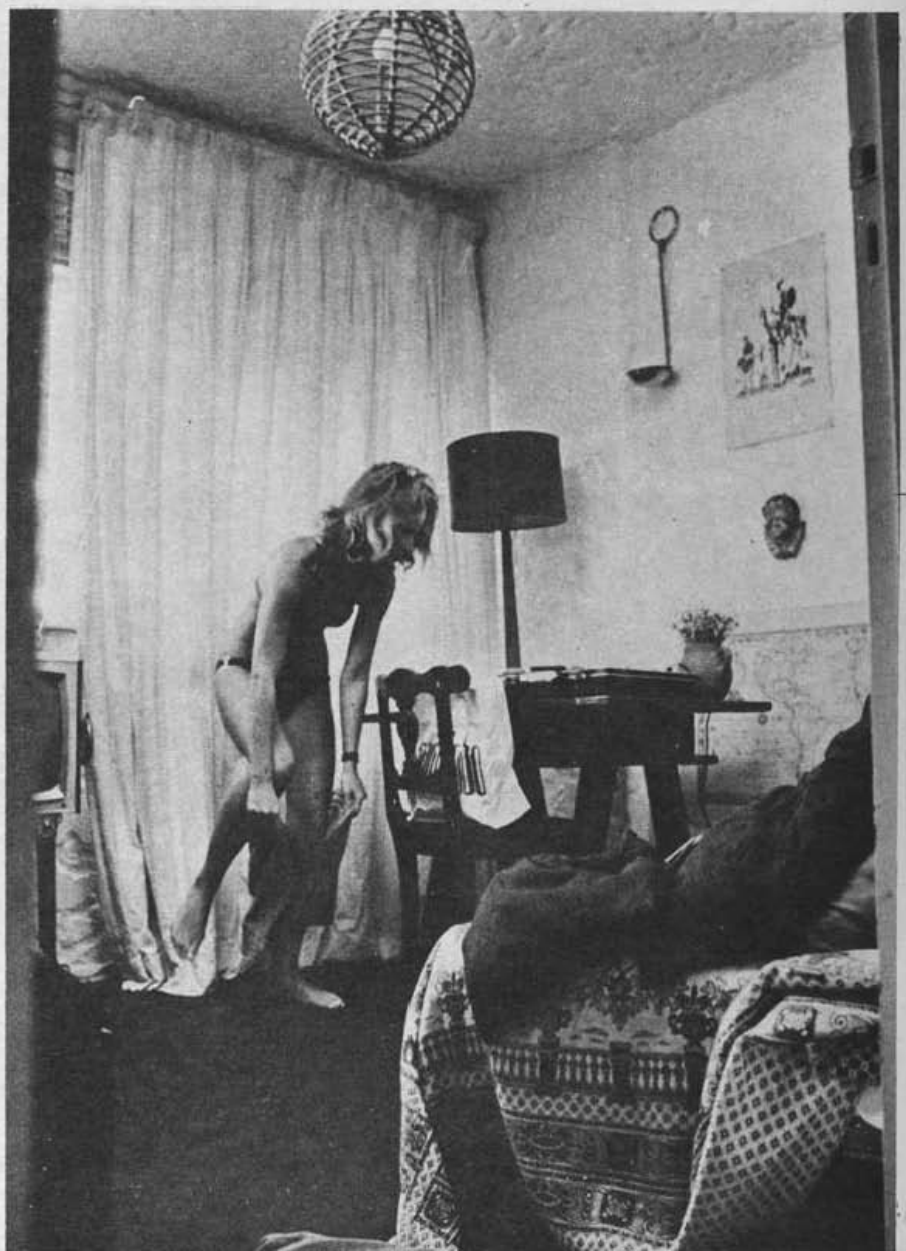
filme é muito falado, mas mista de imagem e som em bloco. Não era, em suma, vinculada a um roteiro. Em *Lúcia McCartney*, por exemplo, fui muito fiel ao livro dentro dos limites permitidos pela própria autonomia do cinema. A primeira cena filmada foi a do boliche onde Zé Roberto encontra Aliete. Essa cena condicionou todo o resto e eu gastei mais negativo nela, procurando um ritmo certo, do que em qualquer outra seqüência do filme. O boliche faz parte de uma carta que, no filme, vai ser ilustrada com imagens.

RF — Você fêz essa observação sôbre o boliche por causa da dificuldade de transcrição?

DN — Não. Foi porque era a primeira coisa que filmei, e eu não tinha o compasso ainda. Então descompassei, passei a filmar menos, de acôrdo com o ritmo da narrativa da história, que, inclusive, é sincopado. Resumindo, acho que na transcrição talvez tenha feito uma "redução". Há um artigo de Paulo Emílio Salles Gomes sôbre o personagem cinematográfico, onde êle diz que os olhos de Capitu, no romance de Machado de Assis, assumem uma posição de primeiríssimo plano, enquanto que todo *background* é desprezado. Diz êle que no cinema — o artigo foi escrito antes de Paulo César Saraceni filmar o romance — a Capitu seria, além dos olhos, cabelos, corpo, mão, decote, tudo. Quer dizer, o cinema, de uma certa forma, "reduz" o sentido afetivo, a valorização psicológica dos olhos de Capitu. O cinema, por ser muito generalizente, tende a "vulgarizar" muitas coisas. Em *Lúcia McCartney* essa "vulgarização" foi proporcionalmente fiel aos elementos da obra original. O problema que encontrei foi ao tentar fazer do conto "O Caso de F.A." uma continuação do "Lúcia McCartney". Êste é uma história sôbre prostituição ou melhor sôbre uma forma embrionária de prostituição, e "O Caso de F.A." fala de uma forma expressa de prostituição. Êsse elo me levou a justapor os dois contos, a transformar um em prolongamento do outro, através das personagens de Lúcia, Miriam, Elisabeth e Laura. Apesar de transcrever os dois contos "quase ao pé da letra", tive de fazer uma "redução". Essa "redução" foi motivada pela realidade *tout court*. As implicações pessoais das duas histórias foram ligeiramente modificadas, pois meu objetivo fundamental era o da fidelidade. Muitas vêzes sacrifiquei um conceito tradicional de *mise-en-scène* pelo da transcrição literária (Fui quase documental, sobretudo nas cenas de telefonemas do conto "O Caso de F.A.").

RF — Confesso que, no princípio, resisti muito a essa idéia de fundir os dois contos. Ambos são diferentes, do ponto de vista formal. Enquanto em "O

PAULO VILLAÇA E RODOLFO ARENA FIGURAM NUM DOS EPISÓDIOS DE **LUCIA MCCARTNEY**



QUATRO CENAS DE **LUCIA MCCARTNEY**: ISABELLA E ADRIANA PRIETO (ACIMA); ODETE LARA E PAULO VILLAÇA (NO CENTRO); ADRIANA E ALBINO AVELLAR (EMBAIXO); AO LADO, ADRIANA, QUE VIVE A PERSONAGEM-TITULO, UMA **CALL-GIRL** CARIOCA.

Caso de F.A." procurei dar um ritmo sincopado, à base de diálogos e com um mínimo de descrições, em "Lúcia McCartney" ocorre o contrário: a história está cheia de cenas subjetivas, coisas que poderiam ter acontecido mas não aconteceram, coisas que aconteceram mas que não são contadas.

DN — Essa diferença foi justamente o que me desafiou e que, em certo sentido, equilibrou um pouco o nível do filme. Realmente "Lúcia McCartney" é uma história intimista, narrada do ponto de vista subjetivo, com diálogos mais descritivos do que qualquer outra coisa. "O Caso de F.A." é sincopado, com personagens se movimentando bastante em um curto período de tempo. Foi êsse contraste, e a possibilidade de representá-lo numa progressão dramática, que aumentou meu interêsse em relação ao problema da justaposição dos dois contos.

JCH — Seu processo de narrar se definiria como uma pesquisa de linguagem ou como uma pesquisa sôbre o tema?

RF — Você está querendo estabelecer diferença entre forma e conteúdo, e isso não existe. Eu estava interessado em forma porque a linguagem escrita é linear, e não queria ver o leitor fazendo um movimento de cabeça da esquerda para a direita a fim de ler "Lúcia McCartney". Há histórias que escrevi num bloco só. "Matéria de Sonho", por exemplo, só tem um parágrafo. Quis que êle fôsse denso, sem parada, sem ar. Sobretudo que o leitor não pudesse respirar, que fôsse obrigado a ler com dificuldade. Em "Lúcia McCartney", para evitar a linearidade, forcei a leitura de cima para baixo, em alguns momentos. Você vai dizer: "Mas isso é formal". Não é formal. Ao mesmo tempo em que fazia essa disposição gráfica do texto, eu também procurava contar uma história que estava acontecendo dentro da cabeça dela. Embora, na realidade, também não fôsse verdade que estava dentro da cabeça dela. Entendeu?

DN — Êsse estilo de narração que você adotou, procurando fazer com que o leitor não se condicione a um tipo padronizado de leitura, não é também um meio de quebrar um pouco seu sentimentalismo em relação aos personagens?

RF — Não. Eu não fiquei preocupado em tirar isso do conto. O tema é sôbre uma *call-girl*, e eu não podia fazer uma história muito sêca, como um texto sociológico: seria chatíssimo. Você vê *Vivre sa Vie*, de Jean-Luc Godard: o tempo inteiro êle fica botando estatística ali, estatística acolá, para no fim dizer que o filme não é sôbre a prostituição. Eu não quis fazer isso. Não me interessou colocar em "Lúcia McCartney" informações sôbre as *call-girls* cariocas. A sociologia dos personagens, no caso, não é mais importante que o *insight* psicológico. Falando disso: como você se situaria no cinema brasileiro, com a sua maneira diferente de narrar?

DN — Acho que meus filmes não têm, de fato, ligações com nenhum outro. O cineasta de quem mais me aproximo é o Joaquim Pedro de Andrade. Mas *Memória de Helena* não tem muita coisa a ver com os filmes do Joaquim. Meu estilo se caracteriza mais pela sugestão, pela procura do sintético. Em *Lúcia McCartney*, acho que me afastei um pouco dessa linha de sugerir mais do que mostrar. Na verdade, sou meio marginal. Eu gostaria de fazer um tipo de cinema até mais convencional. Graças a você, Rubem, acho que consegui ser mais universal, quer dizer, acho que consegui generalizar um pouco mais. Felizmente, as pessoas se interessam pelo tipo de experiência que faço. Embora haja algumas que considerem *Memória de Helena* um filme anormal. No entanto, meu cinema tem vínculos com o passado, é uma mistura de presente com passado, e *Memória de Helena* é apenas isso: uma retomada cinematográfica do convencional.

RF — Eu não sou tão marginal quanto você, mas acho que não sou ligado a nenhum tipo de literatura anterior. Os críticos quando falam de meus livros chegam inclusive a inventar coisas tremendas. A maior parte da literatura brasileira é regional, mas escrevo sôbre o que sei e conheço: a cidade. Meus valôres são urbanos.

DN — Bem, me chamam de marginal, mas é preciso distinguir "marginal" de "maldito". Eu me esforço por me aproximar das coisas que existem não com um sentido de destruição, mas de compreensão. Por isso é que *Memória de Helena* parece um filme anormal: êle faz um esfôrço sobre-humano para compreender as coisas. E para ser normal.