



**A escrita imagética de Daniel Galera e a adaptação
cinematográfica de *Até o dia em que o cão morreu***

Lucas Furtado¹
Diego Grando²

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS. Mestre em Letras – Estudos de Literatura pela UFRGS, graduado em Realização Audiovisual pela Unisinos.

e-mail: lfurtado2@hotmail.com

² Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, bolsista de pós-doutorado (PNPD/Capes). Doutor em Letras – Estudos de Literatura pela UFRGS.

e-mail: grando.diego@gmail.com

Resumo

O presente artigo busca discutir o uso das ferramentas de linguagem nos livros de Daniel Galera e sua importância para a adaptação de diversas de suas obras para o cinema. Através de uma escrita que intenciona levar o leitor a uma imersão no universo da narrativa, o escritor vale-se de construções detalhadas de imagens e de uma descrição que engloba a percepção sensorial da personagem, a fim de que tal imersão se concretize. Além disso, o artigo pretende estudar o processo de adaptação de *Até o dia em que o cão morreu* para o filme *Cão sem dono*, de Beto Brant, com o objetivo de mostrar como o diretor conseguiu transpor para a linguagem audiovisual essa escrita sensorial.

Palavras-chave: Daniel Galera; Beto Brant; literatura e cinema; adaptação.

Abstract

This paper seeks to discuss the use of language tools in Daniel Galera's books and the importance of such tools for the film adaptation of several of his works. Through a writing that intends to immerse the reader in the narrative's universe, the writer uses detailed constructions of images and a description that encompasses the character's sensory perception, in order to achieve such an immersion. Moreover, this paper aims at studying the adaptation process of *Até o dia em que o cão morreu* into the movie *Cão sem dono*, by Beto Brant, in order to show how the director was able to transpose this sensory writing into the audiovisual language.

Keywords: animation; Super-8; Brazilian cinema.

Introdução

Daniel Galera nasceu em São Paulo, em 1979, mas radicou-se em Porto Alegre ainda criança. Começou a publicar na internet no fim dos anos noventa, no e-zine CardosOnline. Foi sócio de uma editora independente, a Livros do Mal, pela qual publicou seus dois primeiros livros, *Dentes Guardados* (contos, 2001) e *Até o dia em que o cão morreu* (romance, 2003). Hoje, Galera publica pela editora Companhia das Letras, tendo lançado outros quatro romances. Depois de se destacar com *Mãos de cavalo* (2006), publicou *Cordilheira* (2008) e alcançou notoriedade nacional com *Barba ensopada de sangue* (2012), com o qual foi vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura, em 2013. Seu livro mais recente é *Meia noite e vinte* (2016).

Em suas obras, Daniel Galera costuma tratar de temas como violência, relações amorosas conturbadas e crises de identidade. Com uma escrita visceral e preenchida, principalmente, por reflexões internas das personagens, a adaptação de seus livros para o cinema torna-se um desafio para qualquer diretor.

O presente artigo tem como objetivo analisar o processo de adaptação de uma das obras de Daniel Galera³, *Até o dia em que o cão morreu*, que deu origem ao filme *Cão sem dono* (Brasil, 2007), dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, como forma de exemplificar o processo de adaptação cinematográfica de um texto literário. Para fazer a análise, foram utilizados dois métodos: entrevista em profundidade⁴ concedida pelo autor e pelo cineasta Beto Brant, e análise das alterações e anotações feitas pelo diretor no manuscrito do roteiro do filme⁵. Como se teve acesso ao roteiro de Beto Brant, foi possível compará-lo com o texto literário e aprofundar a investigação.

A escrita imagética de Daniel Galera

Em uma palestra realizada em Porto Alegre em 2016⁶, Galera fez

3 Além de *Até o dia em que o cão morreu*, objeto desta análise, o romance *Mãos de cavalo* foi adaptado por Roberto Gervitz (roteiro e direção) para o filme *Prova de Coragem*, lançado em 2016. Já *Cordilheira* e *Barba ensopada de sangue* tiveram os direitos negociados para o cinema, este último com direção de Aly Muritiba e produção da RT Features, ambos ainda sem previsão de lançamento (PRÊMIO SÃO PAULO DE LITERATURA, 2016).

4 As entrevistas, realizadas com o escritor Daniel Galera, em Porto Alegre, em 3 de setembro de 2015, e com o cineasta Beto Brant, em São Paulo, em 11 de novembro de 2015, serviram de base para outra pesquisa referente à adaptação literária para o cinema. A transcrição integral está publicada em Esteves (2015), apêndices A e B.

5 O manuscrito do roteiro também foi disponibilizado por Beto Brant para o mesmo trabalho referido na nota anterior.

comentários sobre seu processo de escrita. Para ele, a descrição literária deve dar conta de contemplar todos os sentidos do ser humano, não se atendo unicamente à visão. Em sua fala, Galera relatou que começou a refletir sobre essa questão após a leitura de um livro do neurocientista Antônio Damásio, *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si* (2000). Damásio propõe, segundo Galera, a ideia de que a consciência está espalhada por todo o corpo, e não apenas no cérebro; assim, a relação que se tem com as experiências sensoriais contribuiria tanto para a construção da memória quanto para a formação da consciência. Galera afirma que, a partir dessa leitura, decidiu que iria lançar mão de todos os cinco sentidos na construção das descrições presentes em seus livros. No seu entender, isso ajudaria a produzir uma maior imersão no universo ficcional e, conseqüentemente, mais identificação dos leitores, já que estariam sendo exploradas diversas maneiras possíveis de experimentar o mundo.

Beatriz Resende define da seguinte maneira o estilo de Galera: “a concretude da linguagem de poucos adjetivos, a fisicalidade quase hiper-realista das descrições revelam de saída uma qualidade maior: o ineditismo da escrita de Galera” (RESENDE, 2008: 125). Numa linha parecida, Schøllhammer comenta o estilo de *Mãos de cavalo*:

Em alguns momentos, a objetividade dos detalhes apresenta semelhança com verbetes de dicionário ou instruções de manual de uso, como quando o narrador cede à tentação de entrar nos detalhes técnicos de uma corrida de bicicleta, de uma cesariana ou de uma escalada de montanhismo. Há um certo hiper-realismo nesse detalhismo, mas nada nesse procedimento o vincula às ilusões representativas do mero artifício descritivo. (SCHØLLHAMMER, 2009: 151)

Um exemplo de descrição trabalhada por Galera pode ser conferido no trecho a seguir, de *Barba ensopada de sangue*:

A praça em si desapareceu debaixo da multidão, do palco secundário, do palco principal, com seus canhões de luz verde, vermelha e azul e das dezenas de barraquinhas de artesanato, bebidas, pinhão, quentão, lanches, guloseimas e acepipes sem fim. O ar cheira a caramelo, vinho quente, tainha assada, fritura, cigarros, terra molhada, colônias mentoladas e grama pisoteada. A cidade inteira veio. As crianças menores trepam nas árvores e ficam sentadas nos troncos com as perninhas pendendo com os galhos apodrecidos para enxergar o

6 A referida palestra ocorreu dentro das atividades promovidas no curso .TXT – *Workshop de literatura contemporânea*, promovido na Perestroika, escola de cursos livres com sede em São Paulo e filial em Porto Alegre, em maio de 2016.

espetáculo por cima da massa de bandos de adolescentes, casais de mãos dadas e famílias avançando em formação compacta [...]. Ele caminha sozinho com um copo de quentão na mão. Bebe em goles curtos e rápidos, em parte por causa da ansiedade de estar no meio de um monte de gente conhecida que não poderá reconhecer pelo rosto e em parte porque o ar gelado da noite resfria em questão de minutos a mistura fumegante de vinho doce, açúcar, cachaça e cravo-da-índia. (GALERA, 2012: 184-185).

Nesse trecho, é possível perceber o cuidado com a descrição. Há um panorama geral da cena com características bastante específicas, que ajudam a ilustrar o todo. Os sentidos são realmente esmiuçados quando o narrador comenta não só o que é visto, mas o cheiro, a temperatura e o gosto da bebida. A verossimilhança da cena é consequência da acuidade imagético-sensorial com que é construída. Porém, é importante prestarmos atenção em que, até o momento em que a personagem começa a caminhar, não há nenhuma ação expressiva sendo narrada. Lemos sobre o cheiro, sobre a movimentação massiva da população, mas nada que possa ser caracterizado com uma ação narrativa relevante. E mesmo o movimento de caminhar segurando um copo não é uma ação de importância dramática. Desse modo, acuidade imagético-sensorial não significa potencialidade audiovisual.

Ao longo dos anos de produção literária de Galera, diversos diretores afirmaram que seus livros certamente dariam bons filmes, porém ele discorda: “Discurso interno é difícil de filmar. Certo tipo de descrição minuciosa que é muito literária também. Tudo é possível de filmar, mas o filme que resultaria de fazer uma adaptação um pouco direta do meu texto não é um filme que vai funcionar muito bem” (ESTEVES, 2015: 91).

Durante a entrevista, o autor afirma diversas vezes que acredita que seus livros não gerariam bons filmes, pois grande parte de suas narrativas se constrói a partir de discursos internos e longas descrições. O interessante é que justamente essas duas características dos livros de Galera, que tornam a escrita imagética e sensorial, é que fazem com que vários diretores acreditem que seus livros dariam bons filmes, ao contrário do que pensa o autor.

A seguir, analisaremos o caso da adaptação de *Até o dia em que o cão morreu*, para entendermos como o cineasta Beto Brant lidou com essas questões. Antes, no entanto, apresentaremos as características da obra.

A escrita de *Até o dia em que o cão morreu*

De forma bastante resumida, *Até o dia em que o cão morreu* narra, em

primeira pessoa, a história de Ciro, um rapaz recém-formado em Letras que trabalha com traduções, mas está desempregado. Em meio à solidão, residindo em um apartamento na avenida Borges de Medeiros, no centro de Porto Alegre, Ciro conhece Marcela e inicia com ela um relacionamento difícil e coberto de dúvidas.

Sobre o estilo do texto de *Até o dia em que o cão morreu*, podemos levantar diversas questões, começando por observar um exemplo retirado da obra:

Meu estômago doía pra cacete. Andava comendo pouco e tomando trago demais. Cheguei no prédio ao amanhecer, depois de atravessar quatro bairros a pé. Seu Elomar, com sua cara vermelha de shar-pei, cheia de gomos enrugados, estava sentado na cadeira de couro da portaria, a cabeça apoiada para baixo, mirando a imagem minúscula de um daqueles aparelhinhos compactos de rádio e tevê. A imagem era um borrão sem sentido, mas seu Elomar devia enxergar ali alguma coisa interessante, pois não tirava nunca os olhos do quadradinho iluminado. Entrei no elevador, desci no meu andar, abri a porta e corri pro banheiro a tempo de despejar dentro da pia uma quantidade insensata de uísque nacional. Passei uma água na cara e desabei sobre o colchão. Uma dor de estômago insuportável me despertou lá pelas onze da manhã. Vomitei de novo, e vi sangue ali no meio. Decidi dar um pulo na farmácia. Quando desci do elevador, acenei para seu Elomar. Senti uma tontura muito forte e fechei os olhos. (GALERA, 2007: 17).

Por esse trecho podemos perceber que, em relação a *Barba ensopada de sangue*, a narrativa de *Até o dia em que o cão morreu* é mais veloz: se já há, nessas poucas linhas, o cuidado com detalhes imagéticos e com o registro sensorial que caracteriza os romances posteriores, há também uma série de pequenas ações exteriores, encadeadas umas às outras, sendo narrada (“cheguei”, “entrei”, “desci”, “abri”, “corri”, “passei”, “desabei”, “vomitei”, “vi”, “desci”, “acenei”), o que confere agilidade à narrativa. Dessa forma, é possível identificar mais claramente cenas com potencial para se transformar em audiovisual.

Até o dia em que o cão morreu caracteriza-se, também, pela presença do discurso interno, como no trecho a seguir:

Não se falou sobre o acidente, era como se não tivesse existido, embora fosse ele o único motivo concreto pra estarmos os quatro reunidos, conversando sobre programas de televisão e esperando um molho ficar pronto no fogão. Eu devia estar impaciente, mas, contrariando minhas próprias expectativas, estava gostando daquilo. A janta foi servida. O molho de queijo até que era bom, apesar do sabor repelente de glutamato monossódico que impregna todo o tipo de comida pronta. (GALERA, 2007: 55).

Esse tipo de discurso, recurso bastante presente na obra de Galera, é muito utilizado nesse livro. Enquanto que, na literatura, esse artifício ocupa toda a atenção do leitor, já que o sintagma textual nos obriga a ler uma informação de cada vez, no audiovisual os elementos são sobrepostos. Ou seja, para preencher o espaço do discurso interno (que poderia ser apresentado com narrações em *off*, por exemplo) é necessário criar cenas com ações.

A seguir, comentaremos o processo de trabalho de Beto Brant, para compreender como ele realizou essa adaptação, quais decisões teve de tomar e o que elementos do livro escolheu sacrificar.

O processo de trabalho de Beto Brant

Beto Brant é um cineasta paulista que já dirigiu doze filmes de longa-metragem. Desses, dez são adaptações de livros, realizados ao lado do roteirista e escritor Marçal Aquino. Já ganhou prêmios nos principais festivais do país e em festivais internacionais de peso, como o Sundance Film Festival. Sua visão sobre o roteiro de um filme pode parecer surpreendente:

O roteiro, ele é um, ele é uma carta de intenções que você dirige a equipe pra todo mundo meio que saber, correr atrás. Mas eu não gosto de ler roteiros, eu perco roteiros, chega uma hora que eu perco o roteiro porque eu já conheço muito ele. Então eu criei situações e eu quero tirar dos atores e aí chega um momento que eu penso “Opa, eu vou tirar dos atores”. Dentro do espírito do roteiro, vamos inventar algo incrível aqui, né. (ESTEVES, 2015: 104).

Para Brant, o roteiro é apenas o começo de um longo processo que dará origem ao filme. Tendo adaptado diversos livros ao longo de sua carreira, Brant desenvolveu um método particular para conseguir imprimir sua visão das (e nas) histórias que adapta.

O primeiro passo do processo de Brant é a relação de leitura que ele estabelece com o livro a ser adaptado. Ao afirmar que chega uma hora em que larga o roteiro, pois já o conhece muito, ele parece estar sugerindo que, desde o início, sua relação com o texto é forte. Essa ideia também vale para a obra literária. O diretor consome o livro que irá adaptar, de forma a dominá-lo, até que julgue estar “fluente” no texto literário. Seu processo, que muitas vezes é conhecido como o de um cineasta de improvisos, é, na verdade, o de um cineasta que se imerge profundamente no universo da história que quer contar:

Sempre estou em contato com literatura por causa do Marçal Aquino. Tô sempre lendo livros. Acho que é como se fosse uma faísca muito forte e um fogo que me dá um norte, né? Não tenho essa capacidade de

fabulação que esses escritores têm. Eu prefiro pegar uma carona nessas e tentar buscar um caminho particular. (ESTEVEES, 2015: 101).

Para a realização de *Cão sem dono*, a imersão não foi apenas na narrativa do livro, mas também no universo de Daniel Galera. Brant, que sempre viveu em São Paulo, mudou-se para Porto Alegre com antecedência ao início das filmagens para começar a se familiarizar com o ambiente em que a narrativa iria acontecer.

Brant relata que jantava pelos arredores do Centro e da Cidade Baixa, principais bairros em que o protagonista *Ciro* circula no livro. Caminhava pela avenida Borges de Medeiros e refazia trajetos descritos na obra. Aos poucos, começou a incluir outros membros da equipe em seu processo. O ator principal, Julio Andrade, passou a morar no apartamento em que o filme seria rodado, nas mesmas condições em que o personagem vive na história. Além disso, referências literárias de Galera para escrever o livro foram lidas pela equipe do filme, como as obras *Contos completos*, de Sergio Faraco, e *O Erotismo*, de Georges Bataille.

Através dessa imersão, o processo de Brant começa a adentrar não apenas o livro em si, mas diversos outros elementos que o circundam. Esse tipo de apropriação proporcionou, por exemplo, que cenas que não existiam no livro fossem criadas:

Lá em Porto Alegre eu fui na Oficina das Massas e o lugar era cheio de quadros. E eu olhei aquilo, e eu porra, tem a ver com o Galera e tem a ver com o [Guilherme] Pila, que eu já conhecia nessa época e que pra mim era referência, porque os dois eram muitos ligados. Daí, quando eu vi aqueles quadros, eu pedi o contato do artista e chego na casa do Coelho. Ele é aposentado, trabalhou na Caixa Econômica, corre e faz as pinturas dele. Faz muitas colagens. Faz colagens incríveis que contam histórias épicas com recortes de jornal e pega ladrilhos de cacos na rua. Vai nas periferias de Porto Alegre, faz mosaicos nas paredes, nas praças, pede licença pra fazer um mosaico nas paredes de alguém. É um coroa lindo. Então ele era um personagem. Então eu penso: vou botar um ator, sendo que o cara existe de verdade? Com aquela pureza, com aquela coisa que ele tinha com o Lupicínio? Com sorvete de pera que ele aprendeu com a namorada. Coisa que não tá no livro. Então, se eu der pro Coelho um texto, ele vai falar com artificialidade, porque ele não é ator. Então eu dei o caminho pra ele e ele brotou. Então é tudo caco. Tem hora que é importante fazer esse pacto com os atores e tá todo mundo colocando junto. Todo mundo leu o livro, o roteiro. Tá todo mundo dentro da concentração do seu papel dentro do filme. (ESTEVEES, 2015: 104-105).

Nesse trecho da entrevista, é possível perceber o conhecimento que Brant tem do universo que envolve o próprio autor. A menção a Guilherme Pila, artista plástico e amigo pessoal de Galera, mas que não tem nenhuma relação direta com *Até o dia em que o cão morreu*, mostra como Brant realiza efetivamente um processo de imersão. Esse tipo de relação com a narrativa e com elementos periféricos a ela possibilita que ele recorra, por exemplo, a um não ator:

No set a gente tem sempre que deixar uma porta aberta e deixar os fantasmas aparecerem. E com o passar do tempo, ao longo da sua carreira, você fica mais seguro de que alguma coisa vai entrar na sua porta. E, se não entrar, então vá buscar mais tempo pra filmar. Eu acho que o que a gente conseguiu conciliar no filme, nesses personagens secundários, que é o motoboy, a mulher, o pintor e a família, né, são coisas que foram agregando. A gente usou um conto que é do Dentes guardados. Na hora que ele está na casa com a mulher, e o filho acorda. Aquilo é do Dentes guardados, talvez você não consiga ver, mas ali tem o Dentes guardados. Então eu fui buscar no próprio Galera alguma coisa pra construir melhor aquela reconstrução do Ciro. (ESTEVES, 2015: 105-106).

O Roberto começou a contar no almoço que ele viu uma locação pra um teatro dele, só que a locação era problemática. Tinha uns caras do crack e uns moleques dormiam ali. E eu parei e disse: Roberto, para de contar. Você conta pra ele [Julio Andrade] em cena. Então ele contou como se fosse um diálogo, entre pai e filho. Então você dá um relevo pra esses personagens secundários que tavam um pouco sumarizados. Porque o livro centra muito na perspectiva do Ciro. Então eu pensava: não é que os pais são desinteressantes, os pais são legais. O [Marcos] Contreras [ator do filme], por exemplo. Tem que tirar o chapéu pra um cara daqueles. Ele é um craque. Um cara genial. O personagem é muito daquela loucura dele. O lado brincalhão do Larcio tem muito caco do Contreras. A hora que vai na casa do Ciro, ele tira uma onda. Ele tá sempre tirando onda. (ESTEVES, 2015: 104).

Esses dois trechos são extremamente elucidativos para compreendermos a forma como Brant se relaciona com o universo que está sendo trabalhado e como essa relação não depende apenas dele. Os ensaios de *Cão sem dono* duraram alguns meses e, mesmo depois dos ensaios, os mencionados “cacos” seguiam surgindo ao longo da convivência de Brant com todos os outros envolvidos. Era importante almoçarem juntos, saírem juntos e se conhecerem mais profundamente, para que cada ator pudesse dar sua própria contribuição para a narrativa.



O exemplo dado por Brant do diálogo entre Ciro e seu pai, que entabulam uma conversa sobre drogas, é uma das situações que não estavam sequer previstas no roteiro. A cena dura seis minutos, é filmada em um único plano de câmera parada e tem um enorme peso dramático. Ciro quase não fala, e seu pai fala um grande texto explicando por que as drogas fizeram com que ele tenha se prejudicado na vida. É uma cena que envolve um grande domínio do improvisado, mas que vem de um longo trabalho de imersão em cada um dos personagens.

De posse dessas informações, é possível concluir que Beto Brant consegue realizar improvisações por imergir-se completamente no universo do autor, e não por tentar ser “fiel” ao texto de Galera. Eis mais um exemplo:

No filme, a relação do Ciro e da Marcela é mais central do que no livro. No texto do Galera tem alguns capítulos que ela nem aparece. Mas eu vejo que parece que no filme ele tá mais preocupado com ela do que no livro. Tem uma coisa que é um pacto com um lugar comum dele que se compõe no filme, que eu acho que no livro não tem, que é a coisa de tocar violão, que por sorte ele tocava violão. No meio dos ensaios, pra descansar, o Julinho [Andrade] pegava o violão e a Tainá [Müller] começava a cantar. E daí eu fiquei perplexo. É uma coisa que um está servindo ao outro, pelo menos ele tá servindo ela. Mas como ele é tão seco, é muito legal ele tocar pra ela. Essa coisa dela cantar de um jeito selvagem que é bacana. Aquele jeito cativante. (ESTEVEVES, 2015: 111).

Nesse trecho da entrevista, Brant comenta um dos principais pontos de diferença entre o livro e o filme. Para ele, a construção da relação de Ciro e Marcela, no filme, deveria caminhar em um sentido mais otimista. Portanto, não é a fidelidade ao imagético da narrativa do livro que garante a qualidade da adaptação cinematográfica.

Para visualizarmos melhor o processo de adaptação, analisaremos o segundo capítulo do livro e a segunda cena do filme, já que são sequências equivalentes. Para mostrarmos as transformações da narrativa, levaremos em consideração os seguintes elementos: o texto do segundo capítulo, o roteiro da primeira cena, as anotações de Beto Brant a respeito da filmagem da cena e, por fim, a cena que está no filme.

Os trechos selecionados do segundo capítulo são aqueles que têm semelhanças com o roteiro. Há, no capítulo, um longo fragmento em que Ciro descreve como encontrou seu cachorro pela primeira vez, situação que, no filme, não é sequer citada.

Vejamos, primeiro, este trecho do segundo capítulo de *Até o dia em que o cão morreu*:

Acordei com a Marcela me sacudindo. Tem um bicho arranhando a porta, falou. Não entendi no início. Levantei e fui até a sala. Som de unhas raspando a madeira. É o meu cachorro, resmunguei.

Tu tem um cachorro?

Tenho.

Virei a chave e abri a porta. O cachorro preto entrou, deu duas voltas ao meu redor, baixou um pouco a cabeça quando estiquei a mão para esfregar sua orelha. Depois foi até a Marcela e começou a cheirar as pernas dela.

Ele morde?

Não que eu saiba.

Qual o nome dele?

Não sei.

Tu não deu um nome pro cachorro?

Não. Pra quê?

Coitadinho, dá um nome pra ele.

Ele não entende, mesmo.

Cachorros precisam de um nome, ela disse, se abaixando para tocar o cão, cautelosa. Se tu não vai dar nome, eu dou.

Não faz isso.

Já sei. Argos!

Era o nome do cachorro de Ulisses. É um clichê.

Ah, é? Era o nome do diretor do meu colégio, também. Né, Argos? Vem cá, bichinho.

Não chama ele de Argos.

Dá outro nome então.

Tá bom, eu vou dar um nome, tá? Sossega.

Que nome?

Deixa eu pensar um tempo, te acalma.

Agora o cachorro gemia baixinho e me olhava. Na maioria dos dias, ele dava um jeito de comer algo na rua, mas algumas vezes me chegava com esse olhar pedinte, ganindo pra se fazer entender. Fui até a cozinha. Dentro do forno, dois hambúrgueres frios, esquecidos. Cheirei, não pareciam estragados. O cachorro espreitava pela porta. Coloquei os hambúrgueres no chão e observei o cão cheirar os acepipes, até se convencer de que mereciam ser mastigados. [...] Naquela manhã em que ela me encheu o saco pra eu dar um nome pro bicho, acabei chamando ele de Churras. Foi a única coisa que me ocorreu, pareceu



simpático.

Satisfeita por eu ter cedido às suas pressões pelo batismo do cão, a Marcela ficou tomada de uma alegria infantil, que me deixou constrangido. Eu me distraí por alguns instantes, e quando voltei a prestar atenção ela estava lavando a louça na minha pia, no meio de uma explanação sobre as brigas que andava tendo com uma tal de Cíntia, com quem dividia o apartamento. A gente se conhecia fazia menos de doze horas. Meu rosto estava marcado pelo tapão que ela me dera horas antes, na nossa primeira e pitoresca tentativa de fazer sexo. Deixei que ela lavasse a louça, prestando um mínimo de atenção no que dizia. Quando terminou, menti que tinha um compromisso dali a pouco. Ela pediu o meu telefone antes de ir embora. Chamei atenção pro fato de que eu não tinha telefone. Ela anotou o celular dela no verso de uma nota de compras, me entregou e perguntou se podia voltar pra me visitar uma hora dessas. Eu disse que não podia proibir ela de nada. Falei isso mesmo. Naquele momento, só queria que ela fosse embora. Fiquei em silêncio, nos beijamos, e deixei ela sumir pela porta. (GALERA, 2007: 10-16).

A seguir, as páginas do roteiro relativas à segunda cena do filme:

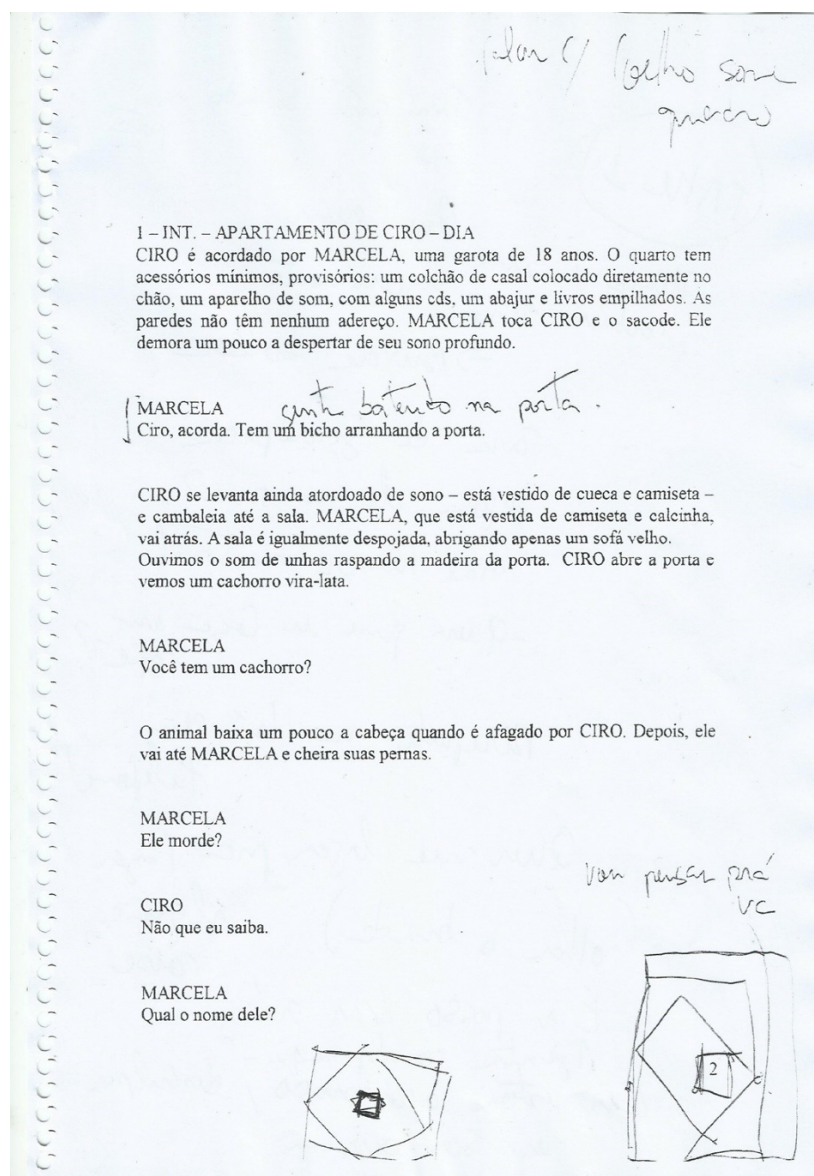


Figura 1 - Página 2 do roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 44).

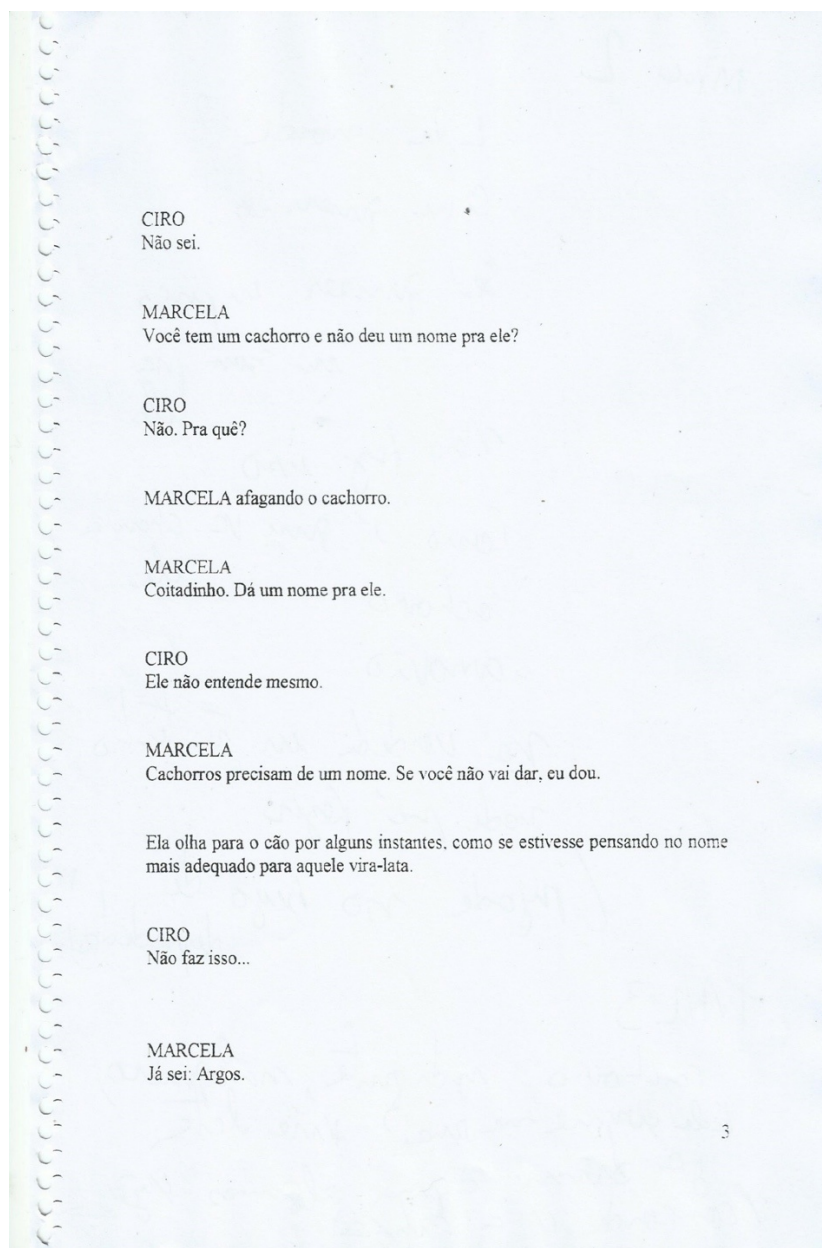


Figura 2 – Página 3 do roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 45).

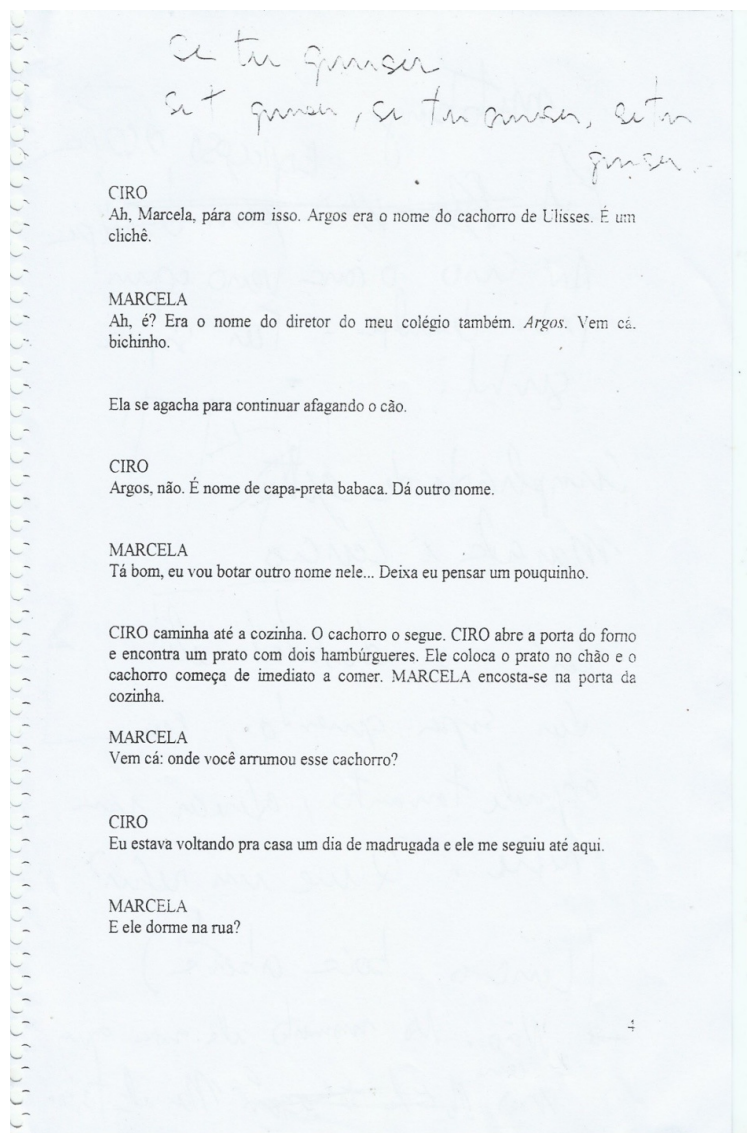


Figura 3 – Página 4 do roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 46).

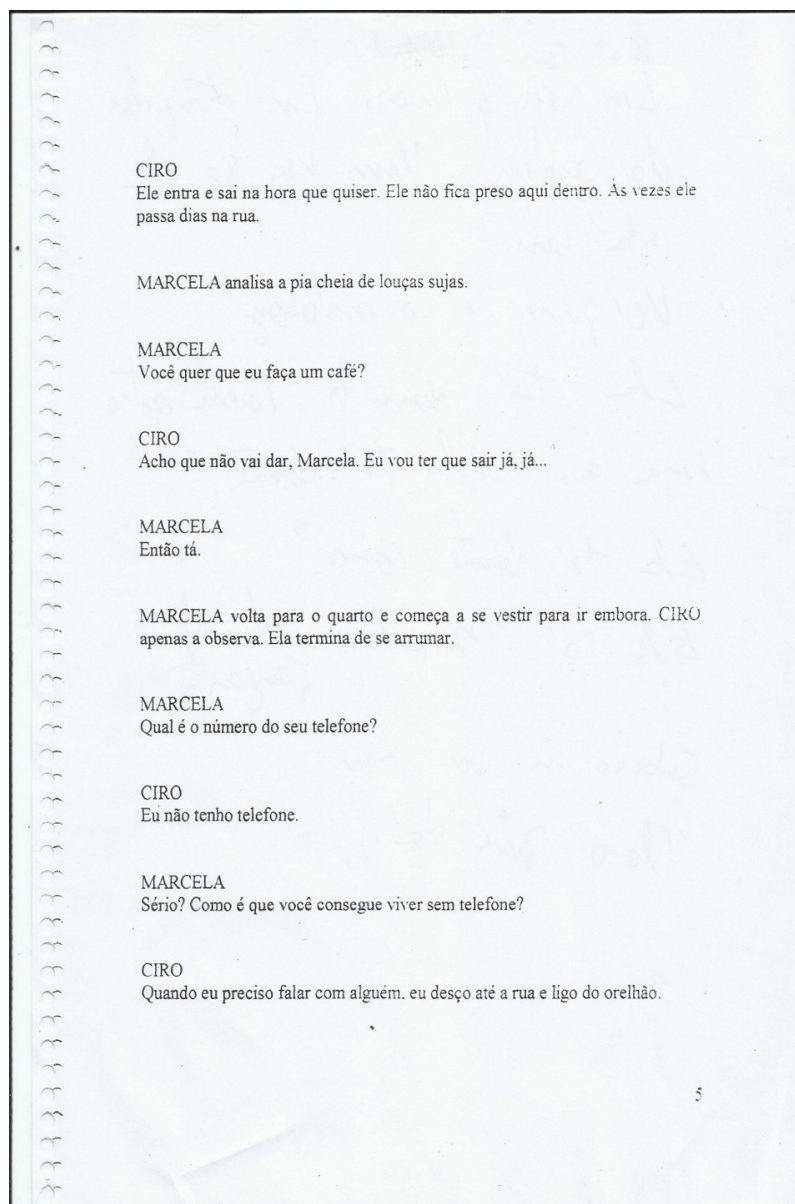


Figura 4 – Página 5 do roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 47).

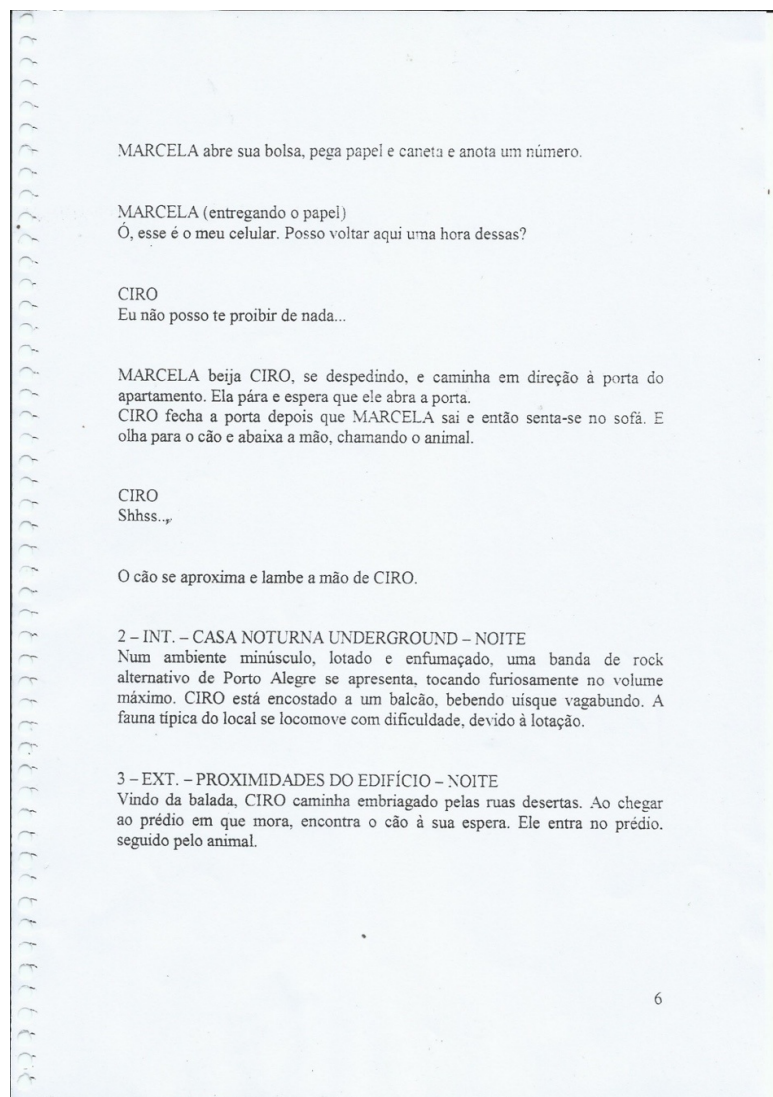


Figura 5 – Página 6 do roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 48).

O primeiro elemento a ser considerado é que a cena acima, inicialmente prevista para ser a primeira do filme, tornou-se a segunda. Na montagem final, o filme começa com uma cena criada posteriormente, ao longo dos ensaios, em que Ciro e Marcela fazem sexo na varanda da casa. É uma cena escura, filmada com câmera na mão, com planos bastante próximos do corpo das personagens, em que não conseguimos ver seus rostos muito claramente. Ela logo é interrompida por um corte brusco que nos leva, então, à primeira cena do roteiro. O surgimento da cena inicial é comentado por Brant:

Tinha no roteiro essa festa que eles (Ciro e Marcela) vão comer uns cogumelos que era a maneira como eles se



conheciam. Mas daí eu optei por uma boa cena que fosse já a tentativa de conexão. Botei o sexo na varanda. Começou um pouco antes a ação, porque quando se conhece a pessoa, de repente, numa noite, parece banal. O momento mais definidor vai ser aquele momento de se desconectar no dia seguinte. Começar assim eu achei que ia pegar mais do que dar essa volta de contar. Tinha isso no roteiro, a gente chegou a procurar locação. Mas quando nos ensaios começaram a aparecer coisas legais, eu disse: Tira fora. Não precisa contar isso. (ESTEVEES, 2015: 111).

No roteiro, a (agora) segunda cena inicia-se com o casal dormindo e sendo acordado pelo barulho do cachorro arranhando a porta. Dessa forma, a continuidade com a cena anterior (os dois transando na varanda) seria bastante clara. Porém, durante o processo de montagem, Brant decidiu eliminar a parte em que eles acordam, cortando do sexo para o diálogo que eles estão tendo na cozinha.

Trata-se de um início de filme bastante bruto e pouco explicativo. Um início que se assemelha ao ritmo do texto proposto por Galera para o livro. Não sabemos quem são as personagens, nem onde se conheceram ou se já se conheciam antes. Ao longo do diálogo, entendemos aos poucos que aquela foi a primeira noite deles, pois o clima é um tanto constrangedor, e Ciro não parece à vontade com a presença de Marcela. Dessa forma, por mais que aconteça de forma bruta, a cena já traça um perfil das personagens. Isso também fica muito claro no texto literário: ao longo da descrição, Ciro pensa, em discurso interno, que está desconfortável com a presença de Marcela.

Embora as falas do livro e do filme sejam muito semelhantes, assim como a situação em que as personagens estão envolvidas, a maior diferença do livro para o roteiro está nos pensamentos de Ciro, que, no filme, não existem. Apesar de ele ser um personagem reservado e pouco expressivo, o livro nos coloca em maior contato com seu íntimo, com detalhes pessoais a respeito do que ele já viveu e vive e com o que está pensando. Levando essa característica do filme em consideração, somado ao que já sabemos sobre o processo de trabalho de Beto Brant, é possível concluir que boa parte da intimidade da personagem é exposta pela atuação do ator principal, que se dá através de silêncios. A clareza do discurso interno não se manifesta, porém podemos supor o que ele sente, justamente por se manter quieto.

Sobre isso, diz Brant:

Eu queria entrar no interior do personagem, mas ao invés de eu ter um diálogo que estava até no roteiro, que é um diálogo que era fabuloso, de como ele via o planeta e ele se distanciando. Não sei se tu lembra. Ela começa: imagine você aqui, imagine aqui. Tinha uma coisa assim que



era uau. E eu falei: Como que eu vou fazer? Difícil de falar. Literariamente é lindo. Eu fui ensaiar e não dava. Então a gente vai buscando imagens pra compor e pra dar a dimensão do livro, né? Sem precisar dizer exatamente. Se você ficar apegado a frases bonitas que tem no livro, aí você faz um filme cheio de texto *off*, né? (ESTEVES, 2015: 108).

Já Galera tem outra opinião:

Eu acho que o filme trai um pouquinho algumas coisas do roteiro. Eu acho que ele é um filme muito solto. Ele tem um componente de improvisado que, embora tenha gerado algumas cenas legais com diálogo improvisado, em outras não funcionou. Ele é um filme que, na minha opinião, se baseou demais em improvisação, se arriscou demais com isso. Então ele ficou desigual. Tem cenas muito verdadeiras, muito legais e cenas que não funcionam, porque eles jogaram o roteiro no lixo na hora de filmar. Acho que o tom naturalista do filme é um acerto, muita coisa funciona. Ele é um filme bem autoral. Eles fizeram o filme como eles queriam. Fizeram um filme sem concessões como eles queriam fazer, e tem algo a se admirar nisso. Só que filmaram sem concessões, e fazer um filme autoral não é garantia de um filme que funcione totalmente, como bem sabemos. (ESTEVES, 2015: 98).

E Brant, novamente:

A gente chegou a filmar outras coisas do livro. Nós fomos filmar a cena do *Ciro criança*. O *avô carneando carneiro*, nós filmamos isso, mas eu não tinha como abrir esse *flashback*, tava tão o *Ciro* e a *Marcela* que não tinha como abrir. Funcionava muito bem, mas eu tava segurando a emoção nos dois. A mulher aos poucos se desconectando dele, indo embora. Eu acho que acabou vindo outras coisas no filme que eram mais importantes. (ESTEVES, 2015: 110).

Nos trechos acima, é visível que a opinião do diretor e do autor contrastam em certos aspectos do processo de criação. Para Galera, não há necessidade de o diretor se manter fiel ao livro, porém ele acredita que, dentro do próprio processo de Brant, o exercício de improvisação traz para o filme diferentes resultados, em termos de qualidade.

As anotações de Brant no roteiro, durante a filmagem, se referem tanto a falas que foram se modificando quanto a ações das personagens, além de outras observações. A cena analisada está dividida em três takes de anotações, conforme as imagens a seguir, posteriormente transcritas:

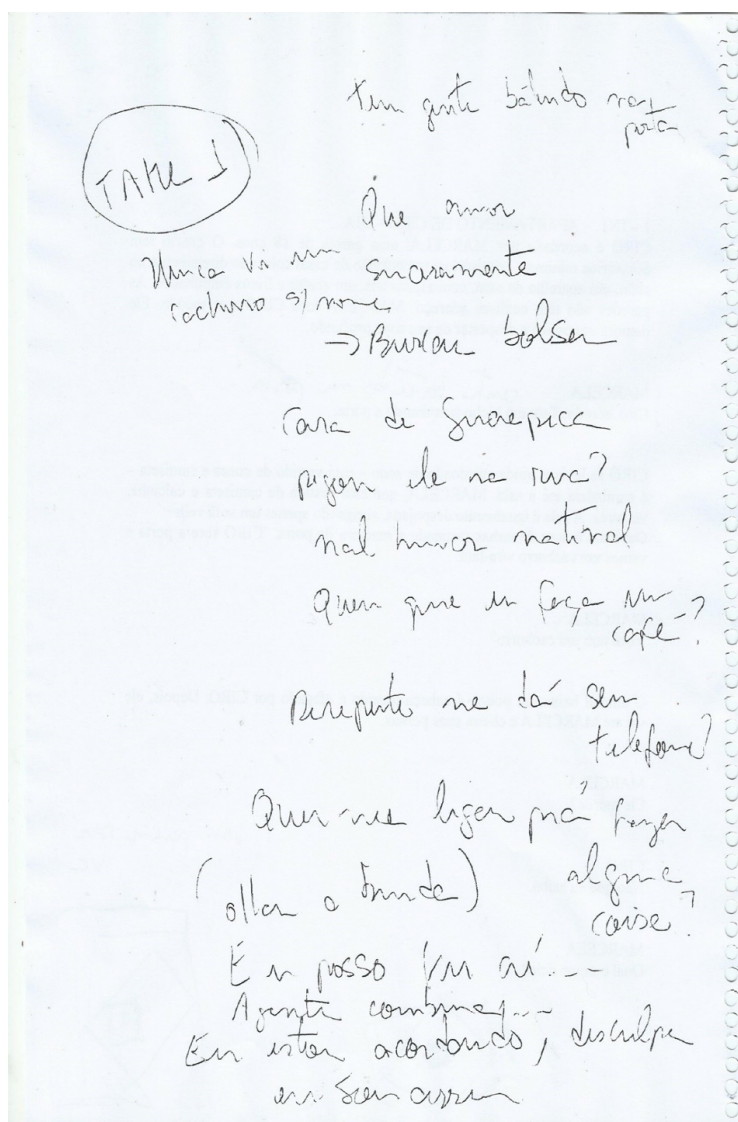


Figura 6 – Anotações de Beto Brant sobre a filmagem da cena no roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 49).

Transcrição das anotações referentes ao take 1 (conforme Figura 6):

- Tem gente batendo na porta.
- Que amor.
- Nunca vi um cachorro sem nome.
- Buscar bolsa.
- Cara de guaiepeca.
- Pegou ele na rua?
- Mau humor matinal.



Quer que eu faça um café?
 De repente me dá teu telefone?
 Quer me ligar pra fazer alguma coisa?
 Olhar a bunda.
 Eu posso ir aí...
 A gente combina.
 Eu estou acordando. Desculpe, eu sou assim.

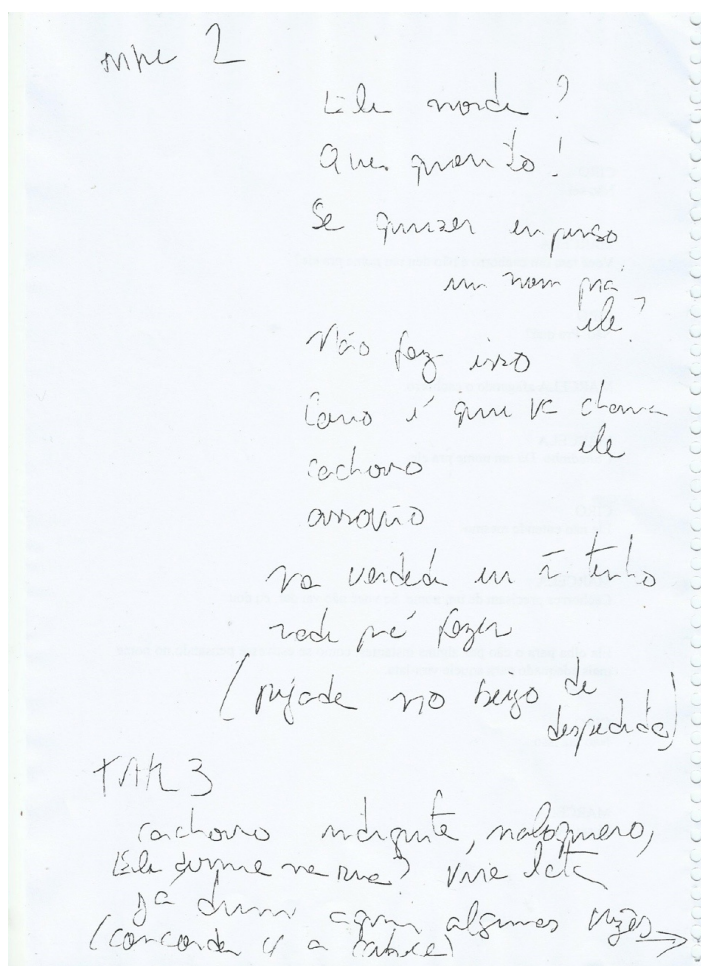


Figura 7 – Anotações de Beto Brant sobre a filmagem da cena no roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 50).

Transcrição das anotações referentes ao *take 2* (conforme Figura 7):



Ele morde?
Que querido.
Se quiser eu penso em um nome pra ele.
Não faz isso.
Como você chama ele?
Cachorro.
Assovio.
Na verdade eu não tenho nada pra fazer.
(...) no beijo de despedida.

Transcrição das anotações do *take* 3 (conforme Figura 7):

Cachorro, indigente, maloqueiro.
Ele dorme na rua?
Já dormiu aqui algumas vezes.

Primeiramente, é perceptível que boa parte das anotações diz respeito a falas muito semelhantes às do roteiro, mas que foram adequadas ao vocabulário coloquial dos atores. O diálogo é dividido em alguns tópicos, que foram se modificando aos poucos. Alguns se mantiveram, e outros foram sendo cortados. Além das falas, também há menções a ações ou gestos que Brant deseja que os atores realizem. Essas ideias foram surgindo ao longo dos ensaios e sendo incorporadas nos intervalos do diálogo. “Buscar bolsa”, “assovio” e “olhar a bunda” são algumas dessas ações que o diretor, em conjunto com os atores, julgou importantes para a dramaturgia.

Por fim, a cena que efetivamente está no filme possui elementos de quase todos os tópicos, mas de forma reduzida. O assunto envolvendo o nome do cachorro foi totalmente cortado, uma vez que, na cena, eles apenas fazem menção ao fato de ele ser vira-lata, usando os termos que Brant anotou. “Maloqueiro” é um deles. Como mencionado anteriormente, a cena inicia no meio do diálogo e tem muitos momentos de silêncio; esses momentos são a tentativa de Brant de adaptar para o audiovisual todos os pensamentos do personagem existentes no livro. Em seguida, Marcela faz algumas tentativas de se aproximar mais de Ciro, perguntando sobre seus planos para o dia e convidando-o a tomar um café, e Ciro dá respostas curtas, sem dar continuidade ao assunto. Entre uma tentativa e outra de Marcela, há momentos de total silêncio, em que o constrangimento ou a “desconexão” definida por Brant ficam claros. Ao final da cena, a tentativa de passar o telefone é mantida quase como no roteiro, porém não temos a fala em que Marcela pergunta se pode voltar quando quiser. A cena do beijo de despedida, prevista tanto no roteiro quanto nas anotações de Brant, também acabou sendo cortada. Os dois apenas se olham e se despedem, dizendo um distante “Falou”.

Considerações finais

Através da análise do processo de trabalho de Beto Brant, assim como da forma que *Até o dia em que o cão morreu* foi escrito por Daniel Galera, podemos retornar às questões que foram propostas inicialmente. O texto de Galera é realmente bastante fundado em discursos internos e em descrições que não contemplam ações significativas. Porém, esse estilo de escrita, que é, segundo as considerações do autor, marcado pela ideia de explorar descrições mais detalhadas, que abarquem os cinco sentidos, é mais perceptível em seus livros mais recentes. Ao longo de sua carreira, ele aumentou o uso de longas descrições e distanciou-se da escrita mais ágil e crua que está presente em *Até o dia em que o cão morreu*. Resquícios disso ainda fazem parte de sua literatura, mas a consolidação de sua escrita em *Barba ensopada de sangue* levou essa ideia das descrições minuciosas mais a fundo. Nesse sentido, é possível pensar que *Até o dia em que o cão morreu* é o livro de Daniel Galera que melhor se adequa a uma adaptação para o cinema, pois contém uma escrita com mais ações e menos descrições detalhadas.

Com relação ao processo de trabalho de Beto Brant, fica claro, através da análise feita, que o cineasta se imerge no universo dos autores que irá adaptar. Há toda uma metodologia que contradiz as ideias mais superficiais de que ele se baseia apenas em improvisos. Porém, como alertado por Daniel Galera, esse tipo de processo tem o risco de não apresentar um resultado tão satisfatório, uma vez que recorre aos improvisos após a imersão na narrativa. É o tipo de realização audiovisual que se foca muito mais no fazer do que no produto final. O discurso interno, por exemplo, foi resolvido de uma forma bastante ousada: através de tempos mortos e silêncios do protagonista, o diretor buscou deixar sugerido que um mundo interno se manifestava dentro da personagem. Essa escolha gera riscos e talvez não seja compreendida por qualquer espectador. Levando isso em consideração, é possível afirmar que boa parte do que há de mais fiel entre livro e filme está na atmosfera, uma vez que, mantendo-se fiel ao universo do autor, Brant consegue encenar momentos que manifestam a solidão da personagem protagonista, que é o próprio motivo da obra de Galera.

Com a análise, foi possível compreender algumas das razões que levam Daniel Galera a ser adaptado para o cinema com frequência. Sua narrativa, repleta de descrições minuciosas, faz com que seus livros se tornem extremamente imagéticos. Isso, no entanto, não é suficiente para uma obra audiovisual, que precisa, principalmente, de ações. Talvez por ter escolhido a obra de maior potencialidade audiovisual, mas também devido ao seu processo particular, é que Beto Brant conseguiu imprimir uma visão autoral e bem-sucedida de um livro de Daniel Galera.

Referências

CÃO sem dono. Direção: Beto Brant e Renato Ciasca. Produção: Drama Filmes, 2007.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ESTEVES, Lucas Furtado. **Até o dia em que o cão ficou sem dono**: Uma análise comparativa entre o livro “Até o dia em que o cão morreu” e o filme “Cão sem dono”. 2015. 113 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Realização Audiovisual) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, São Leopoldo/RS, 2015.

GALERA, Daniel. **Até o dia em que o cão morreu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GALERA, Daniel. **Barba ensopada de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PRÊMIO SÃO PAULO DE LITERATURA. **Livros de Daniel Galera são adaptados para a sétima arte**. 2016. Disponível em: <https://premiosapaulodeliteratura.org.br/blog/livros-de-daniel-galera-no-cinema/>. Acesso em: 09 jul. 2018.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

Schøllhammer, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Submetido em 26 de julho de 2018 / Aceito em 15 de abril de 2019