

Hoje está um dia morto, de André de Leones: Um Filme Infilável

Gustavo Ramos de Souza*

Resumo: Quando pensamos nas interações entre cinema e literatura, o mais frequente é nos lembrarmos de adaptações cinematográficas a partir de contos e romances clássicos ou *best-sellers*, ignorando que essa relação é mútua e igualmente prolífica. O modernismo brasileiro dos anos 1920 e o romance americano dos anos 1930 são fortemente contaminados pela linguagem cinematográfica, bem como o *nouveau roman* francês. Essa hibridização se acentua com o advento da literatura pós-moderna, a qual assimila outras linguagens e mídias, tornando-se uma tendência literária nos últimos anos. Assim, tendo em mente a influência recíproca entre essas artes, intenciona-se neste artigo apontar a presença da linguagem cinematográfica no romance de estreia de André de Leones, *Hoje está um dia morto*.

Palavras-chave: Cinema. Literatura contemporânea. André de Leones. *Hoje está um dia morto*.

Abstract: When we think about the interactions between film and literature, often we remind of film adaptations from classic or bestsellers tales and novels, disregarding that relation is mutual and also prolific: Brazilian modernism of the 1920s and the American novel of the 1930s are strongly affected by film language, as well as the French *nouveau roman*. This hybridization is accentuated with the coming of postmodern literature, that assimilates other languages and media, becoming a literary trend in recent

* Doutorando em Letras: Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista da CAPES. E-mail: gustavo-ramos-1989@hotmail.com

years. Thus, thinking about the mutual influence between these arts, this paper intends to point out the presence of film language in the debut novel by André de Leones, *Today is a dead day*.

Key-Words: Film. Contemporary Literature. André de Leones. *Today is a dead day*.

Le cinéma m'a sauvé la vie. Si je me suis jeté dans le cinéma, c'est probablement parce que ma vie n'était pas satisfaisante pour moi dans mes années de première jeunesse (François Truffaut. In: François Truffaut: le secret perdue).

Assim que o romance *Hoje está um dia morto* foi publicado pela editora Record, houve pelo menos duas resenhas a seu respeito em veículos de grande circulação. Na resenha “Turbilhão iconográfico da juventude atual”, de 27/01/2007, no Jornal *O Globo*, Ronize Aline enfatiza que o romance é um híbrido de cinema e literatura, cujo mote principal é o sexo. A autora diz: “se o sexo já está presente na primeira cena do livro, não é demonstração gratuita mas o mote de toda a obra, a forma mais constante desses jovens se expressarem” (ALINE, 2007, s.p.). Ora, ainda que de fato haja uma presença constante do sexo, não se trata de sua premissa básica; com efeito, as relações sexuais e as conversas sobre sexo entre o casal protagonista que perpassam as páginas do romance servem antes para pontuar o vazio existencial dessas personagens, que – por não terem uma perspectiva satisfatória quanto às relações familiares, mercado de trabalho e à própria vida – o preenchem com uma experiência de prazer imediata. Ronize Aline aponta, de maneira irônica, que, quando não estão transando, “Jean despeja sua cultura cinematográfica e Fabiana delicia-se com Oswald de Andrade” (ALINE, 2007, s.p.). Pela maneira como isso é posto, a autora pode levar-nos a crer que as referências ao cinema estão colocadas aleatoriamente, sem ligação com a própria estrutura do romance, quando ela mesma afirma em outro momento da resenha que *Hoje está um dia morto* “é um turbilhão iconográfico

da juventude atual no qual as palavras, mais do que texto, formam imagens – reflexo da formação cinematográfica do autor” (ALINE, 2007, s.p.). Aline, vê no romance o perfeito entrosamento entre forma e conteúdo por meio de uma linguagem que mimetiza a linguagem cinematográfica e que traduz a fragmentação e a situação-limite em que se encontram as personagens. Em suas palavras,

André utiliza uma linguagem que reproduz com exatidão o fluxo incontinente dessas vidas que sentem necessidade de racionalizar cada sentimento: na pontuação que denota a falta de ordenamento, no pensamento interrompido pois tomado descartável, na inserção de planos de cinematografia e no surgimento de novas palavras que tornam a urgência palpável, como ‘porta berta’ e ‘triste alegremente’. Essa urgência muitas vezes interrompe o narrador e faz com que os personagens sobreponham sua experiência à experiência narrada, o que resulta num brilhante dueto entre narração e ação. Destaca-se o entrecruzamento de diálogos entre Jean e a freira diretora e Fabiana e a bibliotecária, como se o cineasta André dividisse a tela em duas e nos permitisse assistir às cenas em real time – como ele mesmo escreveria (ALINE, 2007, s.p.).

A resenhista percebe, por exemplo, o uso da montagem paralela – apesar de supor que se trata do *split screen*, recurso que consiste na divisão da tela em dois ou mais fotogramas, criando a ilusão de que a ação acontece simultaneamente. Por mais que a literatura possa se aproximar do cinema, não lhe é possível valer-se de tal técnica, uma vez que é necessário o uso narrativo de imagens. Quanto à *urgência* de que fala, quando diz que o autor cria neologismos por meio da fusão entre substantivos e adjetivos ou adjetivos e advérbios, pode se tratar também da tentativa de simultaneidade, isto é, de “dizer tudo ao mesmo tempo”; haja vista que o cinema consegue compor um plano numa única imagem, sendo que a literatura desenvolve-se no eixo sintagmático, dependendo da sucessão de palavras. Ronize Aline conclui a resenha dizendo que, com *Hoje está um dia morto*, “temos um bem construído exemplar do romance de formas híbridas

que tomou força no século XX e que aqui nos revela um promissor expoente” (ALINE, 2007, s.p.). Trata-se, segundo sua avaliação, de um romance híbrido que se situa entre o cinema e a literatura e que retrata a situação-limite de um casal de namorados, sendo que tal urgência existencial é revelada na própria linguagem.

Já na resenha “Hoje está um dia morto”, publicada a 22/11/2006, na coluna Paralelos, do Jornal *O Globo*, Flávio Izhaki destaca que o tema do romance é o desencantamento de um mundo pós-utópico e o hedonismo como seu corolário óbvio: “sem âncora no mundo, na cidade sem nome, em casa, resta ao casal transar, beber, fumar, comer, vomitar e voltar a transar, num ciclo tão previsível quanto real” (IZHAKI, 2006, s.p.). Mas, ao contrário da resenha de Ronize Aline, que vê o sexo apenas como um passatempo das personagens, Izhaki afirma que “o sexo que fervilha nas páginas do romance, inclusive em algumas descrições minuciosas, mas não despropositadas, jamais fornece qualquer resposta ou aplaca o sentimento, ou a falta daquilo que não tem nome” (IZHAKI, 2006, s.p.).

Além da presença ostensiva do sexo, que se alterna com o niilismo de suas personagens, o romance é povoado de referências culturais oriundas do cinema, da literatura, da música etc., as quais, de acordo com Flávio Izhaki, “a julgar pelo modo como o narrador conta a história, De Leones tem as mesmas referências” (IZHAKI, 2006, s.p.). Embora seja extremamente problemático buscar vincular a obra ao autor, não se pode negar que o fato de que, assim como suas personagens, Leones cresceu numa cidade do interior do Goiás e frequentou – apesar de não ter concluído – um curso de cinema. Para Flávio Izhaki,

Formado (sic) em cinema, o autor goiano de 26 anos cruza diálogos em planos e contra-planos, embaralhando conversas de lugares diferentes em um só coro. Cita também diretores e em certos pontos do livro até imagina como aquela passagem deveria ser filmada. [...] Trazendo as referências cinematográficas e literárias

para os dias atuais, o livro de De Leones seria esta simbiose com uma pitada de "Trainspotting" (IZHAKI, 2006, s.p.).

No tocante ao próprio romance, o repertório de referências ao cinema é vasto: *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, pontua o orgasmo de Fabiana; *Heist* (2001), de David Mamet é citado numa passagem sobre a relação entre a religião e o dinheiro; Jean compara a sua ereção com o gorila gigante de *King Kong* (1976), de John Guillermin; num sonho, o anjo Gabriel surge como a horripilante personagem de Jeff Glodblum em *A mosca* (1986), de David Cronenberg; aliás, nesse mesmo sonho, o narrador diz: "Enorme carga imagética, emoção que brota naturalmente – o cu de Deus é o oposto de um filme de Spielberg" (LEONES, 2006, p. 93); os sonhos que Fabiana sonha por Jean faz com que se sinta perdida num cenário de *Satyricon* (1969), de Federico Fellini; no meio da entrevista com freira, Jean distrai-se lembrando dos filmes *O fundo do coração* (1982), de Francis Ford Coppola, e *Coração de Caçador* (1990), de Clint Eastwood. *Badlands* (1973), de Terrence Malick, e o anticlericalismo de Luís Buñuel também são mencionados. Para se masturbar, Jean cria mentalmente uma espécie de curta-metragem pornô: "O plano: homem de meia-idade passeia diante da lente (onde mais, idiota?) nu em pelo. O plano é isso. Um homem, ou parte dele" (LEONES, 2006, p. 22). Ele se masturba imaginando as "tetos de uma francesinha magricela lourinha de cabelos curtos, garotinha Tom Boy perdidaça num filme francês dos aspirados eighties" (LEONES, 2006, p. 23). No entanto, a imagem mental a que recorre é um plano de Bertolucci perdido na prateleira empoeirada de sua cabeça, apesar de questionar se este plano procede realmente de algum filme do cineasta italiano:

Esperava, talvez esperasse algo de [Zhang] Yimou ou mesmo [Yasujiro] Ozu, algo estático, congelado num tempo muito particular, todo próprio, como se não lhe dissesse respeito nem dissesse respeito a nada. Mas ocorreu-lhe Bertolucci, momentum em eternum movimentum, imagem que dá nó em si mesma, sempre ao redor de

si e as figuras humanas maiores que tudo aqui e, segundos depois, um ponto perdido no Saara ou, sei lá, nos Campos Elísios (de Paris, claro) (LEONES, 2006, p. 22).

Nessa passagem, há referências sub-reptícias a dois filmes de Bertolucci: o deserto de *O céu que nos protege* (1990) e a famosa avenida parisiense em *O último tango em Paris* (1972). Contudo, elas são esclarecidas mais adiante, pois, ao se enxugar depois do banho, “ele se lembra dos pelos da Debra Winger sob o céu que nos protege” (LEONES, 2006, p. 23-24); e, no capítulo seis, irritada com Jean, Fabiana diz: “Olha, o único niilista bacana que eu já vi é o Marlon Brando n’*Último Tango*. Pega mal em você” (LEONES, 2006, p. 101). Além de Bertolucci, outra referência é o cinema *indie* americano. Quando atravessa os corredores frios da escola, Fabiana lembra dos espaços vazios que aterravam Pascal, “como num filme maior de [Gus] Van Sant” (LEONES, 2006, p. 57). Nos sonhos de Fabiana, “os diálogos costumam caminhar deliciosamente desgovernados como num filme de Hal Hartley, repletos de trocadilhos e desencontros verbais” (LEONES, 2006, p. 77). Na sequência do sonho, quando Jean diz que Deus é engraçado, Ele responde: “Amo Woody Allen” (LEONES, 2006, p. 89).

Essa profusão de citações ao cinema só encontra paralelo na obra do cineasta Jean-Luc Godard, tanto que, em entrevista a Daniel Antônio do programa *Entrelinhas*, da TV Cultura, André de Leones (2010) diz: “Godard é um dos meus cineastas favoritos, e é um dos cineastas que mais coloca personagens lendo [...]. Se Godard coloca gente lendo, eu queria colocar personagens, senão vendo filmes, mas se referindo a filmes com essa insistência, mas não referência gratuita”. Isso significa que a presença do cinema não se limita às inúmeras citações. Em entrevista aos colunistas do site de literatura *O Bule*, do dia 18/04/2011, Leones explica como se deu o processo criativo do romance, esclarecendo que a sua origem remonta a um projeto de roteiro fracassado. Ele diz:

Utilizei o que tinha rascunhado até então, o roteiro, como uma espécie de esquema para desenvolver o romance. Um trampolim. A estrutura estava quase toda ali (exceto pela reviravolta final, quando o narrador aparece como personagem), e o que eu fiz foi me estender mais em alguns trechos ou mesclar diversas cenas em uma única passagem, além de, é claro, sentir-me livre para digressionar, metaforizar etc. Por mais que *Hoje está um dia morto* seja uma narrativa bastante ágil, desfolegada, a partir do momento em que comecei a desenvolvê-la como um romance, pude me deter nos personagens e situações e em todo aquele desespere com mais vagar (LEONES, 2011, s.p.).

Ou seja, ainda que conserve em sua estrutura traços fílmicos, trata-se de um romance, não de um roteiro. Mesmo que o autor não revelasse a gênese do livro, o leitor lê-lo-ia como um romance permeado de referências ao cinema e que tenta, ao mesclar as duas linguagens, criar uma prosa cinematográfica – tão ao gosto dos nossos modernistas. Desse modo, a fala de Leones confirma o que o romance já diz por si próprio: isto é, que é possível verificar a presença da linguagem cinematográfica no enredo, no tempo, nas personagens, no foco narrativo, nas descrições etc., ou melhor, é possível lê-lo *como se fosse um filme*.

O primeiro capítulo divide-se em três blocos ou cenas. Enquanto a primeira mostra Jean e Fabiana tendo uma relação sexual, a segunda mostra Jean deitado na cama lendo uma revista, e a terceira, Fabiana se masturbando. Interessantemente, para se masturbar, ela precisa inventar fantasias elaboradas – e este fato é ensejo para o narrador buscar paralelos entre seu imaginário erótico e o cinema:

As fantasias de Fabiana sempre são bizantinas, gongóricas, e exigem enorme esforço imaginativo e orçamentário por parte de sua cabeça. Só goza mediante superproduções dispendiosas, épicas, intermináveis. [...] Um enredo se desenhará, personagens mais ou menos caricatos, situações de extremo heroísmo [...]. Então, antes de partir para as Filipinas de sua criatividade

e desenredar um “Apocalypse Now” masturbatório, Fabiana simplesmente pensa e se lembra: eu tenho uma boceta, ela está *aqui*. O enredo só vem depois, a separação dos papéis, quem fará o quê, e geralmente goza antes do quarto tratamento do roteiro (LEONES, 2006, p. 19-20).

Além da referência ao filme de Francis Ford Coppola, observamos a presença de clichês que povoam o universo cinematográfico, como superproduções épicas e “situações de extremo heroísmo”; mas o humor não reside apenas no fato de Fabiana criar mentalmente filmes com enredo e personagens para se masturbar, e sim porque o narrador brinca com elementos da pré-produção de um filme, isto é, separação dos papéis, tratamento de roteiro etc. No capítulo 2, quando Jean se masturba logo ao acordar, usa-se o mesmo expediente: a personagem mentalmente dirige uma sequência cujo plano remete ao filme *O céu que nos protege*, de Bernardo Bertolucci: “O plano: homem de meia-idade passeia diante da lente (onde mais, idiota?) nu em pelo. O plano é isso. Um homem ou parte dele” (LEONES, 2006, p. 22). O uso do jargão cinematográfico comprova essa interação intermediária, a qual é levada à exaustão na sequência seguinte, haja vista que a descrição de seu quarto lembra a rubrica de um roteiro:

O quarto.

Uma estante com livros e CDs e vídeos, sabe? Jean lê e lê bastante. Borges, a primeira vez que leu Borges!, e Roth, Lispector, Kerouac, Pynchon. Tudo são coisas. Uma escrivaninha com? Papéis. E Jean lambe a mão, o resto de porra, um traço que seja e é, rastro, uma nada de esperma, e engole.

A escrivaninha com versos e papéis transversos rabiscos revistas. Um relógio com a pulseira arrebentada, atrasado três ou quatro minutos.

Jean está de pé. Seis e cinquenta e dois. Caminha até o banheiro, senta-se na privada, caga & escova os dentes, uma ducha rápida, o pau limpo com esmero e o resto sem lá muito cuidado, enxuga-se. [...]

Jean banhado vestido calçado uniformizado (letras azuis: Ensino Médio) pronto pronto pronto, e agora caminha pela casa. O quarto dos pais à direita, vazio. A cama arrumada, vazia. Jean sozinho (sozinho, kiddo: va-zi-ô) segue pelo corredor, atravessa a sala, outro corredor e chega à cozinha (LEONES, 2006, p. 23-24).

Essa passagem, narrada no presente do indicativo, destaca-se pela economia descritiva, isto é, não há detalhamento do espaço, como se tudo fosse descrito num único lançar de olhos, como se fosse possível apreender apenas a superfície das coisas. Ainda que seja um lugar-comum teórico refutado por André Bazin (1991), geralmente, quando se diz que a linguagem de um romance é cinematográfica, a ideia que se tem é a de um romance cuja linguagem é árida, despida de qualificadores, além de a psicologia das personagens limitar-se à aparência, quer dizer, observamos os seus gestos, não suas motivações. Com efeito, o trecho acima guarda afinidades com a linguagem de um roteiro cinematográfico; e o uso insistente do presente do indicativo reforça tal aproximação. O segundo bloco do segundo capítulo, aliás, mimetiza a certa altura a estrutura de um roteiro:

Jean adentra a cozinha e Morena está à pia, enxaguando louças talheres etc. Ele poderia encontrar Morena à mesa, terminho & cabelo curto, maquiada e luzcâmeração!:

MORENA

A Provyncya hoje amanheceu com o céu encoberto e temperatura agradável. Estão previstas pancadas de chuva no decorrer do dia e uma noite fresca à espera de todos nós. Roubos, estupros e homicídios não são esperados, a não ser que o tempo mude, a não ser que TUDO mude, camarada.

Daí, corte para um CLOSE FECHADÍSSIMO no rosto cansado velhíssimo de, sim, deuS nossO senhoR.

DIO

Durante muito, muito tempo, matutei acerca da cabeça de Jean. Como ela é? Do que é feita? É uma abóbora de cerâmica mal rebocada com ranguentes escadas de madeira em espiral e prate-

leiras ao longo de todo o trajeto? Ou uma estrutura metálica no melhor estilo sábado sci-fi com luzes de cores frias e ruídos eletrônicos e tudo ali armazenado como manda algum deus ex machina? Mas – quantas vezes tenho que dizer – isto não importa (LEONES, 2006, p. 26).

Além da estrutura de roteiro, com os diálogos dispostos em blocos centralizados, o devaneio de Jean alguns termos tipicamente cinematográficos, como “luz, câmera e ação” e “close”. Existe, portanto, a tentativa deliberada de se aproximar do cinema, de fazer com o livro seja lido como se fosse um filme.

No ensaio “Dickens, Griffith e nós”, dando como exemplo algumas passagens de *Oliver Twist*, de Charles Dickens, Sergei Eisenstein (2002) afirma que o romance dickensiano elaborou *avant la lettre* a montagem paralela, uma vez que divide a história em linhas que correm simultaneamente. Em *Hoje está um dia morto*, o primeiro bloco (ou cena) do capítulo três narra a ida de Jean à escola e seu encontro com Sara; apenas no terceiro bloco é que “Jean avista a escola o colégio, seu destino final” (LEONES, 2006, p. 45). No entremeio das duas cenas, avistamos Morena sozinha na casa após a saída de Jean: “Mas Morena, tendo Jean saído pra escola, permaneceu sentada à mesa por alguns minutos e agora tenta sintonizar uma rádio que toque algo que ela queria ouvir, ou seja, qualquer coisa, exceto música” (LEONES, 2006, p. 43; grifo nosso). Enquanto a oração subordinativa temporal refere-se a um espaço, a oração principal refere-se a outro, no entanto, as ações são simultâneas. Vale lembrar que este segundo bloco, que se situa entre as ações do primeiro e do terceiro, é isolado por parênteses; ou seja, é como se houvesse um pequeno recuo em relação ao desenrolar do encontro entre Jean e Sara. Ou melhor, é como se o segundo bloco acontecesse concomitantemente à ida de Jean à escola e o seu encontro com Sara.

Na cena seguinte, outro elemento cinematográfico é explorado: a trilha sonora. É claro que a literatura, enquanto “arte das palavras”,

não tem a capacidade de reproduzir música, criar sons; cada mídia possui limitações materiais e operativas. Porém, pode-se evocar uma música por meio de procedimentos diversos. Quando Caio Fernando Abreu sugere aos leitores que se leia o conto “Pela passagem de uma grande dor”, de *Morangos mofados*, ao som de Erik Satie, a sua proposta criar um pano de fundo musical à história que narra, isto é, fazer com que a música acompanhe as situações do conto. Trata-se, no entanto, de um expediente externo à lógica narrativa, dependendo da participação do leitor para que se efetive. Em *Hoje está um dia morto*, André de Leones também aposta no repertório de seu leitor, ou seja, é preciso que se conheça *a priori* as músicas que são mencionadas ao longo do texto; do contrário, é uma informação sem muita importância. Por outro lado, se lemos o livro como um filme, cada vez que uma música é citada é como se fosse parte da trilha sonora. Em *A música do filme*, Tony Berchmans afirma que

Os pontos de entrada e saída de cada um dos *cues* da trilha musical são definidos justamente durante a fase de decupagem da música do filme, discutida logo antes, no *spotting* do filme. Estes pontos são marcados e combinados com precisão, pois é em cima deles que o compositor vai escrever sua música. Por exemplo, nos exatos 25 minutos e 15 segundos do filme, entra o *cue* nº 6, que dura exatamente 92 segundos. Inicia-se logo após o personagem X dizer a frase Y e acaba quando o personagem Z fecha a porta. Este exemplo de descrição do tempo de um *cue* é o roteiro que limita e orienta os espaços em que a música vai atuar (BERCHMANS, 2006, p. 32).

Há pelo menos duas passagens do romance em que isso acontece de maneira nítida: “Baixam o volume aos dois minutos e vinte e quatro segundos de ‘Oceans’” (LEONES, 2006, p. 50). Mais adiante: “A freira sorri. Jean sorri. Lá longe, dentro da sala, ‘Oceans’ termina e ‘Black’ começa” (LEONES, 2006, p. 51). Se em muitos momentos temos a impressão de estarmos diante de um roteiro, em outros é como se a linguagem do romance trouxesse a decupagem da música.

Hoje está um dia morto aproxima-se tanto da visualidade quanto dos elementos sonoros de um filme.

Já na cena em que Jean conversa com a freira, a descrição da sala evoca novamente a rubrica de um roteiro, apesar do tom mais despojado, menos técnico:

Tá, a sala da freira. Ela é a diretora, a manda-chuva do troço todo. Daí ser algo estranhamento cômico (ou irônico, ou escroto, ou estranho) o fato de a sala dela, DIRETORA, ficar *lá embaixo*, depois de não sei quantos lances de escada, após o galpão, bem depois do refeitório [...]. E nem é uma sala muito espaçosa (LEONES, 2006, p. 53).

Se a montagem paralela já aparece na cena em que Morena permanece sozinha na casa, no quarto bloco do capítulo 3 este recurso é usado com maestria. Enquanto Jean conversa com a freira na sala dela sobre o que almeja do futuro, Fabiana entra na biblioteca e conversa com a bibliotecária balofa sobre Oswald de Andrade. A ideia de simultaneidade se dá por meio do uso do modalizador “enquanto isso”, ou seja, as ações acontecem concomitantemente. Além disso, abre-se mão do discurso do narrador, havendo apenas a alternância de diálogos entre os dois espaços. Vale ressaltar que ação acelera conforme a sua progressão:

- Ainda lê muito, Jean?
- Não o bastante.
- E quanto seria o bastante?
- Até a cabeça estourar.

- É que não é um livro como esse seu.
- E como é, então?
- Diferente.
- Por quê?
- Porque sim, ué. Porque sim (LEONES, 2006, p. 58).

Ainda que não haja demarcação do espaço, o leitor o pressupõe por meio da fala das personagens; logo, quando Jean conversa com

freira, sabemos que estamos na sala dela, ao passo que a conversa de Fabiana com a bibliotecária acontece na biblioteca. Para não confundir o leitor, o que estabelece essa separação entre os planos é o uso de um espaço em branco, isolando cada pequeno bloco. Após o narrador estabelecer o espaço de Fabiana com “o enquanto isso”, a narração é conduzida quase que exclusivamente por diálogos. Ao todo são 54 “planos” que se alternam, cada vez mais acelerados. Se nos primeiros “planos”, havia até sete frases trocadas entre os interlocutores, nos planos derradeiros, há apenas uma fala. Ou seja, cria-se a ilusão de que o interlocutor do espaço A conversa com o do espaço B:

- Sei lá.
- E o que você quer fazer?
- Não sabe?
- Música.
- Da porra do big bang – sorri Jean.
- Música? – sorri a bibliotecária.
- Você não é tão velho – sorri a freira-diretora.
- Rock n’ roll – sorri Fabiana. – Rock n’ roll (LEONES, 2006, p. 65).

Não se trata apenas do uso da montagem paralela, pois, além da rápida alternância entre espaços diferentes, há também a alternância entre espaços contíguos, quer dizer, é como se, a cada vez que uma das personagens toma a palavra, a câmera a enquadrasse, deixando o interlocutor fora-de-campo. Ou seja, temos também o uso do clássico campo/contracampo. Por causa da proeminência dos diálogos, ritmo acelerado, cortes e simultaneidade, talvez seja a passagem do romance mais caracteristicamente cinematográfica.

A passagem que se segue no romance faz referência a outro elemento do cinema: o trailer. Inicia-se assim: “O recreio é o mesmo desfile dos mesmos corpos e roupas e vozes e risos de antes, talvez de antanho, só que um pouco mais despertos. Algo como o trailer repetitivo de um filme de ação impossível, improvável, infilmável – chato” (LEONES, 2006, p. 67). Essa analogia merece nossa atenção,

pois toca em um ponto fundamental do romance. Segundo Lisa Kernan, o trailer é “um breve texto filmíco, que apresenta imagens de um filme específico, comprovando sua qualidade, e criado para exibição nos cinemas, para promover o lançamento desse filme” (KERNAN, 2004, p. 1). Mais do que isso: o trailer situa-se entre a publicidade e o cinema; é uma peça de propaganda que, valendo-se de recursos cinematográficos, visa atrair a atenção do público mostrando o quão interessante é o filme que promove. Além da função publicitária, pode ser visto como um curta-metragem, um esboço que resume o produto principal. Pois bem, o trecho destacado do romance realiza uma inversão daquilo que supostamente deveria ser um trailer, quer dizer, em vez de apresentar a história como algo instigante, trata-a como repetitiva e chata. No entanto, resume com honestidade o assunto tratado, pois considera o recreio como o “desfile dos mesmos corpos e roupas e vozes e risos de antes, talvez de antanho”. Assim como o trailer é a sinopse do filme, o recreio é a síntese do universo mecanizado da escola e, por extensão, da vida desses jovens. Em outras palavras, trata-se da sinopse de um filme de ação improvável, aborrecido e infilmável porque reflete a existência sisífica de jovens condenados a se repetir; é um trailer porque resume o todo do romance/filme.

Outra referência ao cinema encontra-se no capítulo 4, que abre da seguinte maneira: “Início de tarde technicolor iluminando a debandada escolar” (LEONES, 2006, p. 71). É uma referência ao pioneiro processo de coloração inventado por Helbert Kalmus em 1916 para uma subsidiária da Technicolor Inc., caracterizando-se por não desbotar com o tempo, ao contrário de outras técnicas, e, sobretudo, por suas cores vivas e vibrantes. Nos anos 1940 e 1950, os musicais de Busby Berkeley e Vincente Minnelli exploram contrastes cromáticos acentuados e uso excessivo de cores puras e saturadas – o que se tornou, de certa forma, sinônimo de technicolor nos anos subsequentes. O bloco seguinte faz novamente menção à cor:

Jean não fala de seus sonhos, o que obriga Fabiana a sonhar os sonhos de Jean além dos dela própria. Fabiana diferencia os sonhos dela dos de Jean por uma série de detalhes mais ou menos óbvios, mais ou menos tresloucados e mais ou menos incômodos. O primeiro deles é a cor. Os sonhos de Jean costumam ser em preto-e-branco, ou, quando muito, em cores supersaturadas, sempre com a luz estourando em algum ponto e pautados por jump cuts (LEONES, 2006, p. 77).

É claro que o uso da cor pertence também a outras mídias, como a pintura e a fotografia; o que assegura o aspecto fílmico da passagem acima é a referência ao *jump cut*, técnica tipicamente cinematográfica que consiste num *raccord* entre dois planos parecidos cuja distância espaço-temporal é mínima. No tocante à cor como determinante do sonho, podemos tomar como exemplo o filme *The Wizard of Oz* (1939), de Victor Fleming, em que a personagem Dorothy, que vive num mundo em tom sépia, “acorda” dentro de um mundo onírico, repleto de cores saturadas e vivas, depois de sofrer um acidente e bater a cabeça. Nesse filme, a cor possui a função de separar o mundo onírico da realidade. Já em *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders, o mundo dos anjos é em preto-e-branco, ao passo que o dos homens é colorido.

Vale lembrar que a analogia entre sonho e cinema é antiga, ainda que sempre associada à psicanálise. No início do século XX, Sigmund Freud, em *Interpretação dos sonhos*, compara o instrumento de produção psíquica a uma espécie de aparelho fotográfico. No artigo “Psychoanalyse et cinéma”, publicado na *Revue de Filmologie*, em 1949, Serge Lebovici busca aproximações entre o dispositivo cinematográfico e o pensamento onírico, sobretudo, devido à posição do espectador na *situação cinema* e ao caráter imagético. Estudiosos como Robert Desnos, Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Raymond Bellour já se detiveram sobre a interface sonho/cinema, fazendo ecoar a célebre frase atribuída a André Bazin segundo a qual o cinema subs-

tituiria o nosso olhar por um mundo de acordo com nossos desejos.

Para além das referências diretas a filmes e cineastas e das menções a técnicas tipicamente cinematográficas, bem como à intenção de se mimetizar a linguagem fílmica, *Hoje está um dia morto* pode ser considerado um filme infilmável, porquanto, não se sustentando inteiramente como um roteiro ou filme, precisa migrar para outra mídia, qual seja, o livro. Leones percebeu a dificuldade em manter a história como o roteiro de um filme e resolveu transformá-la em livro, dizendo, em entrevista aos colunistas do site *O Bule*: “a partir do momento em que comecei a desenvolvê-la como um romance, pude me deter nos personagens e situações e em todo aquele desespero com mais vagar” (LEONES, 2011, s.p.). Poder-se-ia dizer que *Hoje está um dia morto* não se sustentaria totalmente enquanto filme, ao passo que, conforme demonstramos nesta análise, seria igualmente insustentável como um romance puro, devido à desnarrativização e esvaziamento da diegese. É por se situar no interstício entre as duas mídias que o livro consegue amalgamar forma e conteúdo. E se, de fato, o autor conseguisse levar adiante o projeto de transformá-lo num filme, certamente a história não renderia um filme de ação; seria como um filme de Antonioni: lento, introspectivo, arrastado. No filme *La notte* (1961), de Michelangelo Antonioni, a ação concentra-se num único dia, sendo que as cenas não possuem encadeamento causal, pondo o espectador diante de uma sequência de acontecimentos banais (a *flânerie* de Jeanne Moreau, por exemplo) que não contribuem diretamente para o esquema actancial da diegese. Na verdade, é justamente o acúmulo de eventos sem conexão que cria um sentido global: a falência de uma relação amorosa. Comentando sobre os *tempos mortos* no cinema de Antonioni, Christian Metz diz:

O antonionismo não é senão uma nova apreciação – e profundamente original no cinema – do que *na vida* é ou não é tempo morto, e de modo algum uma estética do tempo *filmicamente* morto. [...] Este cineasta é mestre em mostrar o sentido disperso desses

momentos habitualmente considerados como insignificantes na vida; integrado ao filme, o tempo “morto” readquire sentido (METZ, 2012, p. 182).

Hoje está um dia morto vale-se de um procedimento semelhante: a ação se concentra num único dia, descrevendo o cotidiano banal de dois jovens. À primeira vista, faz sentido Jean e Fabiana passarem o dia conversando, transando, bebendo, comendo etc.; todavia, por mais que esses gestos façam parte do nosso cotidiano, não obedecem necessariamente a uma linearidade, como nas narrativas tradicionais. A exemplo do filme de Antonioni, o conjunto desses eventos aparentemente desconexos conflui para um sentido final: o suicídio das personagens. Contudo, embora Jean se suicide – e, anos depois, Fabiana –, o dia morto do título não se refere, entretanto, ao dia de sua morte. O título denuncia, na verdade, que o dia em que a ação se passa é aborrecido, tedioso, ordinário. No capítulo 2, ao descrever as atividades matinais de Jean e sua constatação sobre o dia, o narrador diz: “Não é simplesmente a constatação amarga de um rapaz amargo do & no alto de seus dezessete anos e meio numa manhã amarga. O dia está mesmo morto. De verdade. No duro. Vai, dá uma olhada. Veja por si. Morto, fera. Mortinho, mortinho” (LEONES, 2006, p. 24). Ora, isso significa que 1) os acontecimentos narrados não estão diretamente relacionados ao evento principal; e 2) os capítulos descrevem o cotidiano banal de dois jovens melancólicos; logo, trata-se de um romance composto de *tempos mortos*.

É claro que essa desnarrativização não é exclusiva do cinema de Antonioni; Anton Tchekhov já fazia isso no drama moderno e Gustave Flaubert no romance. Não obstante, acreditamos que, em virtude das inúmeras referências ao cinema, *Hoje está um dia morto* pode ser definido numa fala do narrador no último bloco do capítulo três: “um filme de ação impossível, improvável, infilmável” (LEONES, 2006, p. 67). Todavia, ressalta-se que não existe a intenção de se mimetizar um gênero específico ou expressar um único *tópos*

formal; na verdade, experimentam-se modos variados ao longo dos dez capítulos. Assim, por mais que percebamos diversas instâncias da linguagem cinematográfica, além de a forma e o conteúdo tornarem-se uma coisa só, *Hoje está um dia morto* configura-se como um filme infilmável, porquanto não há progressão causal, mas uma construção em blocos cuja conexão é tênue – baseada sobretudo nos *tempos mortos* do cotidiano.

Referências

ALINE, Ronize. "Turbilhão iconográfico da juventude atual: romance híbrido mescla literatura e cinema em fluxo onde sexo é o mote principal". *O Globo*. 27 jan. 2007. Disponível em: <http://www.ronizealine.blogspot.com.br/2007_01_01_archive.html>. Acesso em: 03 jan. 2014.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 2ª ed. São Paulo: Escrituras, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

IZHAKI, Flávio. "Hoje está um dia morto". *O Globo*. 22 nov. 2006. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/paralelos/posts/2006/11/22/hoje-esta-um-dia-morto-15225.asp>>. Acesso em: 03 jan. 2014.

LEONES, André de. *Hoje está um dia morto*. 2ª ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2006.

_____. Entrevista a Daniel Antônio. *Entrelinhas*. 28 nov. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5_avcjntGTA>. Acesso em: 20 jan. 2014.

_____. Os colunistas d'O Bule entrevistam André de Leones. *O Bule*. 18 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.o-bule.com/2011/04/os-colunistas-do-bule-entrevistam-andre.html>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

KERNAN, Lisa. *Coming Attractions: reading american movie trailers*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2004.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad.: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2012.