



FRANÇOISE: RASURA E LOUCURA, DO CONTO DE LUIZ VILELA AO CURTA-METRAGEM DE RAFAEL CONDE

RODRIGUES, Rauer Ribeiro (UFMS –
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) *
GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene (UFMS –
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) **

RESUMO: Premiado no I Concurso Nacional de Contos do Paraná (1968), o conto *Françoise*, de Luiz Vilela (*Tarde da noite*, 1970), foi filmado por Rafael Conde (curta homônimo, 2001, 35 mm., 22 min., cor, com Débora Falabella, que pela atuação recebeu diversos prêmios). A narrativa centra-se no diálogo entre narrador e personagem-título; ele espera o horário do ônibus, na Rodoviária, e ela, adolescente, vagueia, sem destino; no final, ela é caracterizada, por um tio que vem buscá-la, como tendo “perturbação psíquica”. O narrador não se lembra de como o tio se despediu; lembra-se somente de que, sozinho, segurou “a corrente que margeava o passeio”, a mesma que Françoise segurava no início do conto. Na adaptação, a narrativa vai além, e segue a perambulação de Françoise. Em Vilela, chamam a atenção sutis modificações que o autor fez no discurso do conto entre a primeira edição e uma de 2009, alterações não presentes em edições dos anos 1980 e 1990. Em Conde, o olhar algo introspectivo do narrador autodiegético cede espaço para uma câmera algo onisciente; assim, a perspectiva irônica transmuta-se em certeza, e a loucura não percebida torna-se diretriz fílmica. No entanto, se a intertextualidade do curta, tendo o conto como deflagrador, firma meios expressivos que desvelam, parece haver caminho de mão-dupla, uma vez que o discurso de Vilela, na nova edição de *Françoise*, evidencia como que um olhar que se revê como alteridade na adaptação, e assim rasura o original, paradoxalmente fortificando-se em suas intenções originais. É o que mostramos neste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: alteridade; cinema; intertextualidade; literatura.

ABSTRACT: One of the short stories awarded in the First National Award for Short Stories in Parana (1968), “Françoise”, by Luiz Vilela (*Tarde da noite*, 1970), was filmed by Rafael Conde (in a short film with the same title, 2001, 35 mm, 22 min, color, starring Debora Falabella, who was awarded several prizes for her performance). The center of the narrative is the dialogue between the narrator and the character title; he waits for his bus at the bus station, while Françoise, a teenager, wanders about. At the end, an uncle who comes to pick her up describes her as a “psychologically disturbed” person. The narrator does not remember how the uncle said goodbye; he only remembers that, after being alone, he held “the chain along the sidewalk”, that very chain that Françoise was holding at the beginning of the short story. In the adaptation, the narrative goes beyond that, and follows Françoise as she wanders about. In Vilela, some subtle changes are

seen in the edition of the short story published in 2009, when compared to the first edition; these changes do not appear in the editions of the 1980s and 1990s. In Conde, the autodiegetic narrator's somewhat introspective look gives way to a somewhat omniscient camera; the ironic perspective changes into certainty, and the unnoticed craziness becomes a filmic guideline. Nevertheless, if the short film's intertextuality, deflagrated by the short story, establishes expressive revealing means, there seems to be a two-way movement, once Vilela's discourse, in the new edition of "Françoise", shows a kind of look that views itself as alterity in the adaptation, thus making an erasure on the original and paradoxically strengthening its original intentions. This is what we aim to present in this paper.

KEYWORDS: alterity; cinema; intertextuality; literature.

Em 1972, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Luiz Vilela¹ declarou:

Como bom mineiro, reescrevo sempre os meus contos. Mesmo que faça de uma enfiada, guardo na gaveta. Dias depois releio o trabalho e o reescrevo tantas vezes quantas forem necessárias. Um dos meus contos durou dez anos para ficar pronto. É porque sou assim: enquanto o conto tiver uma vírgula a mais, ou a menos, não serve. Tem de estar perfeito para mim. Enquanto não estiver, não sai em livro. (VILELA, 1972).

E é com esse "rigor que não admite nem uma só vírgula a mais ou a menos" (RIBEIRO, 1989), com o texto "muito trabalhado em busca das qualidades básicas da linguagem, clareza, concisão e ritmo [...] quando nem uma vírgula está fora do lugar" (SEBASTIÃO, 2000), que a obsessão de Luiz Vilela por encontrar a palavra, o tom e a nuance exatos o fazem, no dizer de Sérgio Rodrigues, "[a]depto da tese de que uma vírgula fora do lugar pode fazer ruir um romance inteiro" (RODRIGUES, 2002).

Tal cuidado tem por consequência que um romance como *Perdição*, anunciado para ser publicado em 2002, esteja ainda sendo gestado, revisado e reformatado, e que as reedições de contos, antologias, novelas e romances se transformem numa tortuosa via-crúcis, com Vilela repassando, incessante, todas as provas e acompanhando cada etapa e detalhe de qualquer publicação que o tenha como autor.

Assim tem sido desde antes de Luiz Vilela surgir na literatura brasileira, aos 24 anos, com o Prêmio Nacional de Ficção de Brasília de 1967, em compulsão permanente, agora exercitada com o prometido lançamento de toda a sua obra pela Record. O que, aliás, anunciado desde 2006, não se concretizou ainda com nenhum volume, dado o perfeccionismo do escritor.²

Nosso propósito, neste estudo, é verificar o modo pelo qual o conto *Françoise*, do livro *Tarde da noite* (VILELA, 1970), passou por pequenas alterações

textuais, trabalhando com a hipótese de que a adaptação da narrativa em curta metragem, realizada por Rafael Conde, em 2001, possa ter inspirado alguns dos ajustes efetivados por Luiz Vilela no discurso do conto, conforme a narrativa consta na antologia *Amor e outros contos* (2009).

Se a rasura do texto inicial pelo texto final pode indiciar um jogo de alteridade em que o outro, representado pela adaptação fílmica, faz o eu pretérito se modificar, o contexto da narrativa original implica em hipotética loucura da protagonista que o curta-metragem, de certa forma, referenda, explicita e consolida, eliminando a ambiguidade que nuança o conto.

FRANÇOISE, O CONTO ³

Vejamos, inicialmente, um sumário do enredo do conto.

O narrador em primeira pessoa narra o seu encontro com a jovem que dá título ao conto. Ele espera, na rodoviária, o horário de seu ônibus partir, e surge uma adolescente de “roupa um pouco desleixada”, que inicia um diálogo.

A conversa é trivial, marcada pela estranheza entre duas pessoas que não se conhecem. Ela menciona a vontade de viajar, de conhecer “Lindóia”, e fala da beleza da palavra “Lindóia” e de uma música que menciona a cidade. Pede para dar uma tragada no cigarro dele, e comenta que o tio com a qual mora a mataria se a visse fumando.

Conta que o tio a criou e ao seu irmão, Beto, após a morte do pai e da mãe deles. Informa que Beto é poeta, e ela e o narrador falam de poesia, do sexo das frutas, da vida que as palavras têm. O narrador a descreve como “bonitinha, loira, os cabelos em desalinho”, e no decorrer do diálogo, aqui ou ali, mostra-se hesitante, sem entender o que ela diz ou sem saber como agir: “não estava entendendo bem o que ela queria dizer”; “Falou baixo algo que não entendi, como se tivesse falado apenas para ela mesma”; “Olhei para ela e quis falar qualquer coisa, mas não soube o quê”.

Ela conta que é sozinha, sem amigas, e que o irmão às vezes a leva ao cinema. Meditativa, afirma que gostaria de ser “sempre a mesma coisa”, como a corrente que margeia o passeio, e então começa a chorar, mas do mesmo modo súbito como começara a chorar, ela já não mais está chorando e continua o diálogo.

Nesse ponto, sabemos que ela tem muito medo do tio, principalmente pelo amedrontador olhar dele, e que Beto está viajando. Então surge o tio, à sua procura, e ela – após “todo o rosto se transformar em pavor” (VILELA, 1970, p. 108) – se vai,

correndo. O tio informa ao narrador que Françoise “não é uma moça perfeita”, pois suas “faculdades mentais não estão perfeitas”. Informa que Beto, o irmão, morreu “há quase um ano”, em um desastre.

O narrador, autodiegético, não se lembra de como terminou o diálogo, e do que mais o tio falou. Lembra-se dele reiterando, antes de se despedir, de que Françoise era “uma garota feliz”, mas não se lembra se ele ao menos sorriu ou se “continuou com aquele ar pouco amigo”. E então, conclui: “lembro-me que eu estava de novo sozinho e, ao levantar-me para ir embora, fiquei algum tempo segurando a corrente que margeava o passeio”.

“FRANÇOISE”, O CURTA-METRAGEM

Para Eduardo Valente, o DVD *Seis curtas*, de Rafael Conde, revelam um cineasta de “olhar inquieto e sempre extremamente consciente e reflexivo sobre o modo de filmar”, um cineasta muito preocupado “com a linguagem cinematográfica”; sobre “Françoise”, afirma se constituir em “jogo complexo de construção e desconstrução de identidade”, com interpretações, pelos atores, “em chave forte” e com “sutileza de composição” (VALENTE, 2001).

A primeira imagem é em panorâmica pela Rodoviária, com o serviço de som anunciando a saída dos ônibus das vinte e duas horas. A câmera mostra o saguão de espera, alguns guichês, pessoas passando, uma vitrine com livros de auto-ajuda, ônibus em movimento, e descobre em uma plataforma uma moça com uma jaqueta azul, caminhando dois passos para um lado e dois para o outro. Ela é meio curvada sobre si mesma e tem um ar entre o alheamento e o assustado.

A moça se aproxima de uma grade, que tem a altura do peito dela e que separa a plataforma dos ônibus de um local no qual os passageiros devem aguardar. Esse espaço está sem ninguém, a não ser por um homem, que aparenta pouco mais de trinta anos. Ele está sentado em uma das cadeiras afixadas junto à parede. Ela se dirige a ele, perguntando se ele conhece Lindoia, conforme mostra o display de um ônibus que acaba de estacionar.

Os dois iniciam um diálogo, seguindo as rubricas cênicas e as falas decupadas do conto de Vilela. No entanto, a câmera é como que fixa, frontal, enquadrando as duas personagens e eventualmente a Françoise; em uma única ocasião a vê do ponto de vista dele, e em uma única ocasião – justo quando ele repete “Françoise” – enquadra somente a ele. Ela tem três tiques ininterruptos: balança muito a cabeça, esfrega obsessivamente as mãos nas coxas e passa as duas costas das mãos na

ponta do nariz. Além disso, quase sempre as falas dela são dirigidas não a ele, mas para um ponto oposto ao em que ele se encontra, embora seja claro que esteja falando com ele. O que caracteriza esse modo de agir é o fato dela somente olhar nos olhos dele em poucos momentos do diálogo, pois quando o olhar deles cruza, ela de imediato desvia o rosto para outro lado, como que atemorizada.

Falam de poesia e de poetas. Ele comenta que um que Beto e Françoise gostam morreu louco, ao que ela retruca que deve ser bom morrer louco. E então sentencia, à pergunta dele de porque seria bom morrer louco: "Um louco não vê as coisas". O diálogo, encenado tal como está no conto, no curta tem uma reverberação especial, pois se no conto eles conversam com o narrador acentuando os "olhos [que] se iluminavam" de Françoise, no curta-metragem essa passagem foi construída com ela se deitando amorosamente no ombro dele.

A chegada do tio é impactante: no conto, ela o vê caminhando em direção a eles e sai correndo, sem se deter quando passa pelo tio; no curta, o tio é enquadrado de sobrecenho carregado e com os punhos fechados apoiados na cintura – um semblante realmente inamistoso. Andando rápida, Françoise vai até ele e estaca, olhando-o, e então dispara pela rodoviária.

Em seguida, após breves explicações do tio, sem retomar todo o diálogo do conto, o homem vai até a grade; o tio, em imagem desfocada, está ao fundo, sentado onde antes estivera Françoise; destaca-se a mão do protagonista em primeiro plano segurando a grade. Antes dessa imagem, que encerra o curta, a câmara acompanha, em inusitado corte americano de baixo para cima, a corrida de Françoise pela rodoviária, as luzes do teto passando em golpes enquanto ela segue no sestro de passar a mão pelo nariz. Depois a vemos, sem a jaqueta azul e com uma blusa preta de manga comprida, iniciar outro diálogo com um desconhecido, em outro ponto da rodoviária. Fica a dúvida se é no mesmo dia, mais tarde, ou se é uma prolepse de um outro dia, como que simbolizando um eterno retorno.

DA LOUCURA

Personagens com comportamentos atípicos, que as convenções da normalidade prosaica nomeariam decorrer de "perturbação psíquica", não são raros na obra de Luiz Vilela. Seja a caduquice proveniente da idade, seja o inusitado que decorre da inocência infantil, seja o atípico juvenil, seja a peculiar liberdade reivindicada pelos artistas, sejam aqueles a quem as ditas faculdades mentais deixaram de ser faculdades, mergulhando-os em devaneios. Quanto a todos eles, o olhar de Vilela é de

solidariedade, de compreensão, de fraternidade, mesmo quando as personagens da diegese soam críticas ou galhofeiras diante da alteridade, do outro que é diferente.

Em *Françoise*, o conto, a estratégia narrativa obscurece o tema da loucura. No início, o narrador se apresenta como pouco perspicaz, ironizando erros de avaliação quanto à moça que caminhava a poucos passos. Depois, não compreende algumas das coisas que ela lhe diz. No final, confessa que nada percebera de estranho em Françoise. O tio fala que isso é imperceptível para quem não convive com ela, pois ela “agia como uma pessoa normal e não dava trabalho a ninguém”, acrescentando que ela era “uma garota feliz”.

No conto, depois que Françoise se foi e o tio começou a se explicar, o narrador se mostra confuso, não se lembrando bem de como foi o diálogo. Lembra-se de que ficou sozinho, após se despedir do tio, mas não se recorda de como se despediram, e informa que ficou “algum tempo segurando a corrente que margeava o passeio”. Nesse momento, o narrador como que se integra com Françoise, pois segura a mesma corrente que ela, no início do conto, segurava, e na qual, em certo momento, afirmou querer se transformar.

Na narrativa de Vilela temos, a nosso ver, um comportamento atípico da adolescente, mas se tal comportamento configura alguma loucura, ela é minimizada, é mesmo evidenciada como algo saudável, desejável, como algo a ser compartilhado e imitado, tal a identificação do narrador com a moça. Já no filme, desaparece a ambiguidade quanto à loucura: da belíssima e ambivalente interpretação de Débora Falabella, Françoise emerge como tendo realmente algum distúrbio, para o qual é imperceptível, se é que existe, alguma solidariedade ou compreensão, e ela termina vagando em moto contínuo na busca de desconhecidos com quem possa conversar.

DAS RASURAS TEXTUAIS

Tomemos *Françoise*, conto premiado em 1968, no I Concurso Nacional de Contos do Paraná, tal como ele se encontra no volume *Tarde da noite*, publicado pela Vertente Editôra em 1970. Eis o quarto parágrafo:

Ela estava meio de lado, a mão esquerda segurando a corrente que margeava o passeio suspensa afrouxadamente em pequenas pilastras de concreto armado da altura dos joelhos, colocadas com intervalos de uns dois metros, para evitar a saída de transeuntes para fora do passeio, lugar perigoso por onde chegavam os ônibus; apontou para o que chegara: “Lindóia.”

Vejamos agora a mesma passagem, no volume *Amor e outros contos*, lançado pela Edelbra em 2009:

Ela estava meio de lado, a mão esquerda segurando a corrente que margeava o passeio, uma corrente suspensa afrouxadamente por pequenas pilastras de concreto armado da altura dos quadris e com intervalos de uns dois metros, destinada a evitar a saída de transeuntes para fora do passeio, um lugar perigoso por causa dos ônibus que chegavam. Ela apontou para o que chegara: "Lindoia."

Trata-se do sexto parágrafo, pois o primeiro e o segundo, da versão original, foram agora divididos, cada um, em dois. Comparemos os excertos, para verificar as modificações impostas pelo autor. Parece-nos, a princípio, que as alterações são norteadas por três princípios complementares e concrecentes: estilo, exatidão e verossimilhança.

Percebemos de imediato que o longo fluxo do período da versão inicial foi entrecortado, a primeira cesura surgindo com uma vírgula após a palavra "passeio". Em decorrência da pausa, a frase seguinte reitera "uma corrente", com isso dando à palavra "corrente" um peso semântico antes subtendido e que, agora, repercutirá ainda mais intensamente, ao ser retomada no último parágrafo do conto.

Na sequência, a altura das pilastras sofre alteração, deixando de ser "da altura dos joelhos" para ser "da altura dos quadris". A modificação se impõe do ponto de vista das dimensões do corpo humano, uma vez que uma corrente na altura dos joelhos não seria segurada com naturalidade pela mão da moça. E então o discurso textual retira uma vírgula e uma palavra, a palavra "colocadas", substituindo-as por um "e" aditivo.

A seguir, substitui um "para" por um "destinada a", com o que reforça o motivo pelo qual ali está uma corrente, mas marca a indeterminação quanto a que se cumpra tal desiderato, além de evitar a repetição do "para", presente no final do parágrafo. A frase "lugar perigoso por onde chegavam os ônibus", de 1970, fica assim na versão de 2009: "um lugar perigoso por causa dos ônibus que chegavam". Na primeira versão, há ambigüidades: parece que os ônibus chegam pelo passeio, o que factualmente é incorreto, embora tal impressão seja minimizada pela expressão completa "fora do passeio", e parece ainda que o lugar é perigoso em si, e nesse lugar perigoso chegavam os ônibus. Assim, a versão final, com o artigo "um" retomando anaforicamente o "fora do passeio" caracteriza melhor a situação espacial, e a modificação seguinte deixa claro que o local é perigoso em decorrência da movimentação dos ônibus.

Nesse ponto, antes encerrado por ponto e vírgula, agora tem um ponto final. Na versão de 1970, o verbo “apontou” surge com sujeito oculto, que deve ser retomado do início do parágrafo, quase quatro linhas acima. Na nova versão, o “Ela” – referindo-se à moça – clarifica o sujeito, tornando o texto mais confortável para o leitor quanto ao entendimento da ação.

Tais alterações implicam em função estilística da busca, por Vilela, das qualidades básicas da linguagem, entre as quais ele enumerou a clareza, a concisão e o ritmo. Significam também estar atento à verossimilhança, pois que na mimese com o real não é compatível segurar na mão uma corrente que está na altura do joelho, além do que uma barreira de segurança tão baixa não teria nenhum efeito prático. Implicam ainda em exatidão do ponto de vista da diegese ficcional, pois que funcionam para a economia semântica do conto.

Esse último aspecto é o mais importante, e a coalescência entre os três princípios que foram articulados na produção da rasura textual indica efeito que devemos analisar. Pois as alterações colocaram em realce a corrente nas mãos de Françoise, e o retorno da corrente, no final do conto, agora nas mãos do narrador, indica que ele como que adere, solidário e fraterno, ao universo da protagonista, à sua visão poética de mundo, à sua “loucura”, se é que existe tal loucura.

Lembremos aqui, como elemento que reforça a importância da corrente no universo da garota, de que Françoise, a certa altura, comenta:

Você já desejou ser um ônibus, por exemplo? Ou um arranhacéu? Pois eu já. Não é esquisito? Já desejei até ser essa corrente aí. Você viu a hora que eu estava ali, antes de sentar aqui? Eu estava pensando nisso: que devia ser bom ser essa corrente. Olha para ela: não parece ser bom? Ela fica aí, todo dia está aí, não fala, ninguém conversa com ela, está sempre aí do mesmo jeito, tôda vez que venho aqui ela está aí, é sempre a mesma coisa, e mesmo se algum dia êles tirarem ela daí ela continuará sendo essa corrente – não é bom? Mas não é esquisito eu querer ser essa corrente? Não é uma coisa sem pé nem cabeça? (VILELA, 1970, p. 107).

A identificação de Françoise com a corrente, seu desejo de estabilidade como ser, a clareza de seu raciocínio e a lucidez com que se percebe em diluição, em um mundo em que o trânsito já parece indicar que o ser deixa de se identificar consigo mesmo, tem fortes implicações em nossa leitura do conto. Na versão que consta de *Amor e outros contos*, essa passagem teve modificações que acentuam a existência de Françoise discursivizada pelo pronome “eu”, que era repetido quatro vezes, em 1970, e passa a cinco vezes, em 2009, e do “ela”, a corrente, que aumenta de seis para oito vezes. Tais rasuras são efetivadas, em especial, com o acréscimo de cesuras na pontuação.

Outras mudanças entre a primeira escrita e a escrita recente do conto parecem homologar o ponto de vista de que o narrador solidariza-se com Françoise. Por exemplo, no texto de 1970 está assim: “Um louco não vê as coisas...”; no de 2009, ficou assim: “Um louco não vê as coisas.”

A diferença entre as reticências e o ponto final substitui uma indeterminação, uma frase incompleta, talvez uma dissimulação, por uma certeza, por uma proposição, por uma verdade, ainda que modalizada por um “deve ser bom”. À frente, além de ampliar a utilização do pronome “eu”, o penúltimo parágrafo termina assim, na lição de 1970: “e era até uma garota feliz – essa expressão eu me lembro bem: ‘uma garota feliz’.” Já o texto de 2009 ganhou força extra: “e era até uma garota feliz. Desta expressão eu me lembro bem, ‘uma garota feliz’.”

A mudança, sutil, passa pelo ponto, que amplia a pausa antes da última frase, e pela troca do “essa” por “Desta” – pois o “essa”, anafórico, coloca o foco para o que já foi dito, enquanto o “Desta” remete para o que virá a seguir, enfatizando ainda mais a repetição de que Françoise é uma garota feliz. Na primeira versão, a anáfora tentava ser compensada pelos dois pontos que precedem a frase do tio, mas o “Desta” com a afirmação do tio vindo correntia, após a vírgula na narração, tem maior vigor expressional, reforçando a identidade feliz de Françoise, o que é fundamental para consolidar a identificação final do narrador para com ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Françoise, o conto de Luiz Vilela, e “Françoise”, o curta-metragem de Rafael Conde, são, portanto, o mesmo enredo e narrativa, mas os devemos ler como dois discursos, pois eles não só nos permitem duas leituras diversas, como na verdade nos impõem tais leituras diversas, ainda que complementares, suplementares ou em parte em intersecção. O enredo em tudo semelhante apresenta diferentes visões de mundo não só em decorrência do suporte midiático ser diverso, mas porque é diversa a forma do enredo ser apresentado e tem diferentes objetivos o modo pelo qual os recursos técnicos da literatura e do cinema são manipulados pelos dois autores.

O tema central do conto, a loucura, que se entrelaça com os temas da solidão, do amor e da incomunicabilidade, são vistos de forma diferente entre o escritor e o cineasta. Vilela dá a voz a um narrador autodiegético, mas permanece com os cordeis da narrativa em suas mãos, e constrói um narrador lacunar. Já a câmara observadora do curta define sem mistérios ou nuances as emoções vivenciadas pelas personagens na interpretação dos atores que os encarnam. E, assim, a falibilidade do narrador de

Vilela torna-se imagem incontroversa, ainda que com eventuais sombras, quando se transmuta no narrador fílmico.

Basta-nos um único aspecto para evidenciar isso. No conto, a ação transcorre com certo pudor, uma quase inocência virginal, quanto ao erotismo e a alguma atração e desejo que possa haver entre as personagens. Já no curta, tal aspecto é realçado, ampliado, ganha conotações que parecem não estar no texto-base. No filme, são freqüentes os olhares do homem para o corpo de Françoise, e a única vez que a câmera toma o ponto de vista dele é para mostrar as pernas dela.

Em outro momento, quando ele canta “O que foi fazer no mato, Maria Chiquinha?”, no conto parece brincadeira lúdica, enquanto que no filme há uma malemolência sensual. O que se evidencia, com esses dois exemplos, mas poderíamos citar outros mais, é que o narrador fílmico tem uma percepção erotizada do mundo, talvez refletindo as mudanças sociais entre uma narrativa do final dos anos 60 do século XX e outra do início do terceiro milênio.

Quanto à loucura da protagonista, as visões dos autores são bem diversas.

Ao que parece, para Conde e os intérpretes, Françoise não só tem problema “psíquico”, como ele se presentifica nos menores gestos. Já para Vilela, com a indeterminação do narrador e sua autopropagada perspicácia ironizada, por incapaz, a loucura emerge ambígua, enfraquecida e, ao final, até mesmo como um estado que representa uma visão mais humana, mais decente e mais desejável como constituição do ser humano e como projeto de sociedade.

Françoise, o conto, apresenta as grandes virtudes do escritor Luiz Vilela. Fazem parte da *ars poetica* do ficcionista

[...] a presença expressiva do diálogo; a simplicidade enganosa; a representação do cotidiano de pessoas comuns; a atmosfera rarefeita que se aproxima da crônica literária; o silêncio; a crise de comunicação; o enfraquecimento do narrador, quando não a sua ausência; a narrativa desdobrando significados ocultos, como o *iceberg* proposto por Hemingway; o homem na circunstância do seu momento histórico, quase sempre o do nosso presente; o conto pressupondo um passado, sobre o qual o diálogo reflete, e propondo um futuro, que o conto escamoteia, deixando-o em aberto. (RAUIER, 2006, p. 291).

Com essas estratégias narrativas e com tal visão de mundo, Vilela redigiu o seu *Françoise*. Foi com outra visão de mundo, e portanto com estratégias narrativas manipuladas em outra clave, que Rafael Conde filmou o seu “Françoise”. E, assim, em especial com a loucura poética, mansa e desejável da protagonista transformada em um moto-contínuo talvez sem sentido, o escritor voltou ao seu texto, para uma nova edição. E então, seguindo os princípios norteadores de sua escrita quanto ao

estilo, à exatidão e à verossimilhança, modificou o texto, sem lhe alterar os efeitos de sentido, antes procurando torná-los ainda mais presentes. Se o fez como uma forma de reforçar o seu ponto de vista diante do ponto de vista outro patenteados pelo curta-metragem, não nós é possível assegurar. Entretanto, *si non è vero, è bene trovato*.

Já evidenciamos a importância da corrente figurativizada no discurso do conto. No filme, no início, Françoise brinca com a grade da rodoviária, grade que tem o mesmo objetivo da corrente na rodoviária de Vilela. Ao correr a mão pelas travessas da grade, com displicência, e depois na grade se encostar, para iniciar o diálogo com o desconhecido, a Françoise do filme está longe da Françoise do conto, que tem “a mão esquerda segurando a corrente” (VILELA, 1970, p. 98). Pois se o filme, no final, tem o homem segurando firme a grade, essa imagem não dialoga com nenhuma outra no curta, enquanto o conto termina com o narrador “segurando a corrente” (VILELA, 1970, p. 110).

A grade, no filme, é a que aprisiona Françoise na sua perambulação em moto perpétuo, os problemas psíquicos sendo o seu destino sem transcendência. Já no conto, a corrente permanece como constância do ser que busca sua identidade, que busca caminhos para além do que a aprisiona na incomunicabilidade, e que recebe do narrador a solidariedade final do gesto que – passe o trocadilho como imagem que finaliza esta leitura – os acorrenta um ao outro.

Data de recebimento: 30/09/2009

Data de aceite para a publicação: 30/07/2010

NOTAS

* DHL/CPAN/UFMS. rauer.rauer@uol.com.br

** DED/CPTL/UFMS. kelcilenegracia@uol.com.br

¹ Todas as declarações de Vilela e sobre Vilela cf. o volume *Entrevistas com Luiz Vilela: da arte de esconder a arte*, intr. e org. José Carlos Zamboni, obra ainda não publicada a que tivemos acesso por gentileza do prof. Zamboni, que dela nos repassou uma cópia em arquivo Word.

² Tal juízo é nosso e decorre de contato que mantivemos com Luiz Vilela quando o entrevistamos, em julho último, em visita que fizemos a Ituiutaba, MG, cidade natal do escritor e para onde – depois de quinze anos fora – ele voltou no final de 1973, tendo residido em Belo Horizonte e em São Paulo, e nos Estados Unidos e na Espanha.

³ Alusões e citações conforme a edição de 1970 de *Tarde da noite*, p. 97-110, inclusive quanto à ortografia.

REFERÊNCIAS

CONDE, Rafael. *Seis curtas, Six shorts*. 2006. DVD. [Contém os curtas “Uakti – Oficina Instrumental”, de 1987, “Musika”, de 1989, “A hora vagabunda”, de 1998, “Françoise”, de 2001, “Rua da amargura”, de 2003, e “A chuva nos telhados antigos”, de 2006, os três últimos adaptados de contos de Luiz Vilela].

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do contos de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2006. 2 v. xix, 547 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – FCL-Ar, Unesp. Disponível em < http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action.=&co_obra=91329 >, acesso em: 7 maio 2009.

RIBEIRO, Rosângela. Em estado de Graça. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 nov. 1989. Entrevista concedida por Luiz Vilela.

RODRIGUES, Sérgio. Contos marcam a volta de Luiz Vilela. *Jornal do Brasil*, suplemento “Idéias”, Rio de Janeiro, 3 ago. 2002. Resenha.

SEBASTIÃO, Walter. Literatura traz felicidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 ago. 2000. Entrevista concedida por Luiz Vilela.

VALENTE, Eduardo. [Sem título]. In: CONDE, Rafael. *Seis curtas, Six shorts*. 2006. DVD. No encarte que acompanha o DVD.

VILELA, Luiz. *Tarde da noite*. São Paulo: Vertente, 1970. 197 p.

VILELA, Luiz. Luiz Vilela acusa a velha guarda literária de criar obstáculos aos novos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 out. 1972.

VILELA, Luiz. *Tarde da noite*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1983. 160 p.

VILELA, Luiz. *Amor e outros contos*. Erechim, RS: Edelbra, 2009. 96 p.

ZAMBONI, José Carlos (Pref. e org.). *Da arte de esconder a arte – Entrevistas com Luiz Vilela*. Assis, SP: [não publicado, 2005]. Arquivo em word cedido pelo org.

SOBRE OS AUTORES

Rauer Ribeiro Rodrigues é doutor em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara, tendo feito especialização em Literatura Comparada na Universidade Federal de Uberlândia. É graduado em História, tendo freqüentado o curso de Letras e, na USP, o de Filosofia. Seus estudos se voltam para a poética do conto e o conto brasileiro, e para questões sobre o regionalismo na literatura. Ficcionista, publicou diversos livros, entre os quais *Lugares intoleráveis* (contos, 1982), *E foram felizes para sempre* (infanto-juvenil, 1989; atualmente na 3.ed., pela Editora RHI), *Cenas de amor e paixão* (contos, 1997), *Iceberg* (contos, 1997), *Ilusão e trevas* (contos, 2005) e *Qohelet* (narrativa-lírica, 2006).

Kelcilene Grácia-Rodrigues é doutora em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara e mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela UNESP de Assis. Sua pesquisa de mestrado foi sobre a obra do poeta Manoel de Barros, e a tese de doutoramento foi trabalho comparativo entre Barros e Guimarães Rosa, em especial no que concerne à diferente forma de construção da metáfora nos dois autores. Atualmente é coordenadora do Mestrado em Letras da UFMS, sediado em Três Lagoas, tendo em 2009 organizado, com dois colegas do Mestrado, a coletânea *O universal & o regional – Literatura em Perspectiva I*, com a participação de estudiosos de programas de pós-graduação de diversas partes do país.