



## **SOBREVIVENTES DO ENCOURAÇADO EM CONFLITO**

**Uma leitura eisensteiana do conto *Os Sobreviventes*, de Caio Fernando Abreu –**

**Thiago Soares<sup>1</sup>**

Universidade Federal de Pernambuco

Universidade Salgado de Oliveira

**RESUMO:** Este artigo pretende fazer uma leitura do conto *Os Sobreviventes*, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, tomando como referencial teórico os escritos do cineasta russo Sergei M. Eisenstein. Contextualizaremos o referido pensador nos ideais formalistas da Rússia no início do século XX e, a partir dos conceitos de conflito, ritmo e montagem desenvolvidos por Eisenstein faremos uma análise do conto *Os Sobreviventes*, percebendo que sua estrutura abarca a mesma noção de jogo de forças presente no videoclipe. É portanto um artigo que utiliza da teoria de cinema e de comunicação para dialogar com um objeto literário.

**Palavras-Chaves:** Literatura – Eisenstein – Caio Fernando Abreu.

É comum a crítica literária referir-se ao escritor gaúcho Caio Fernando Abreu como um autor afeito à melancolia, com uma escrita passional e intertextual. Também chama atenção o formato de Caio Fernando Abreu contar sua história de forma rápida (não à toa, de seus 14 livros publicados, sete são de contos). Nos contos, romances ou novelas do nosso autor, há uma espécie de velocidade no que é escrito, que está associada tanto à construção de imagens rápidas, instantâneas, substantivadas, quanto à forma com que estas imagens interagem, se complementam ou se “chocam”.

O encadeamento veloz de imagens e o embate entre as imagens em movimento são características da estrutura do videoclipe – gênero televisual que consiste na associação entre música, imagem e montagem (edição). Este artigo tem como objeto de análise o conto *Os*

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Núcleo de **Semiótica da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

*Sobreviventes*, de Caio Fernando Abreu. Tentaremos perceber como a estrutura conflituosa das imagens da narrativa de nosso autor assemelha-se à própria estrutura do videoclipe. Pretendemos, com o suporte das teorias do cineasta russo Sergei Eisenstein, aproximar e “dialogar” os textos literário e televisivo. Primeiramente, nos encarregaremos de categorizar e lançar alguns conceitos acerca do videoclipe. Em seguida, traremos à tona os conceitos da teoria eisensteiana e, por fim, estabeleceremos noções de convergências entre nossos objetos. Começamos de onde nos propomos.

O videoclipe é um gênero televisivo tal qual as ficções seriadas, os telejornais e as telenovelas, por exemplo. Por associar música, imagem e ritmo<sup>2</sup> no encadeamento de imagens, o videoclipe acabou se transformando num poderoso instrumental de divulgação de artistas da música pop. A popularização do videoclipe deu-se, sobretudo, nos anos 80 através da criação da Music Television, a MTV – uma emissora de televisão primeiramente a cabo e depois aberta dedicada a exibir ininterruptamente videoclipes. A própria nomenclatura que define o videoclipe já nos apresenta uma característica primeiramente ilustrada neste artigo: a idéia de velocidade, de estruturas enxutas. A princípio, “o clipe foi chamado simplesmente de número musical. Depois, receberia o nome de *promo*, numa alusão direta à palavra ‘promocional’. Só a partir dos anos 80, chegaria finalmente o termo videoclipe. Clipe, que significa recorte (de jornal, revista, por exemplo), pinça ou grampo, enfoca justamente o lado comercial.” (CARVALHO, 1992: 1).

Temos delineada por Vânia Carvalho em seu *História, Arte e Indústria do Videoclipe*, uma característica do videoclipe: a noção de recorte, pinça ou grampo. As imagens que ilustram o videoclipe são “amostras para vendagem”, portanto, devem ter rápido “prazo de validade”. Consumir logo antes que estrague, parece ser a norma. Além deste princípio, o de possuir imagens rápidas e instantâneas, o videoclipe pode ser caracterizado por uma noção de ritmo. O ritmo das imagens. Segundo Arlindo Machado, em *A Televisão Levada a Sério*, em

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria da Literatura na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor das disciplinas Teoria da Imagem e Linguagem Fotográfica na Universidade Salgado de Oliveira, no Recife.

<sup>2</sup> O ritmo no videoclipe pode não vir expresso exclusivamente através da edição (montagem). Há videoclipes como os da cantora Björk ou do grupo Massive Attack, por exemplo, que não trazem “cortes”. Isto demonstra que o videoclipe é uma mídia extremamente plural, onde diversas formas de linguagens se imbricam. O videoclipe que nos interessa dialogar, no entanto, é aquele onde o corte, a montagem, é quem determina seu ritmo.



alguns momentos, o que vai se destacar no videoclipe não é especificamente sua natureza fotográfica (imagética), mas sim, uma relação de grafismo visual e rítmico. Vejamos:

*“Muitas vezes, se critica o clipe por sua montagem demasiado rápida, seus planos de curtíssima duração e o encavalamento de diversas tomadas dentro do mesmo quadro. (...) As imagens do clipe têm sido tão esmagadoramente contaminadas pelas suas trilhas musicais que acaba sendo inevitável sua conversão (...) numa calculada, rítmica e energética evolução de formas no tempo.” (MACHADO, 2001: 178)*

Percebemos que estamos lidando com uma mídia audiovisual constituída por imagens “pinçadas”, “recortadas” e que estas imagens não precisam necessariamente “durar” na tela. O que vai ser relevante para se dar o efeito rítmico peculiar do videoclipe é justamente a pouca duração da imagem em questão e como esta imagem se articula com sua antecedente e subsequente, de forma a que venha expressa a noção de conflito e estranhamento que, veremos, é um dos alicerces do pensamento do cineasta russo Sergei M. Eisenstein. Mas, o conceito de ritmo, no videoclipe, traz agregado uma outra idéia que precisamos trazer à tona: a descontinuidade.

*“[No videoclipe] tudo muda na passagem de um plano a outro: a indumentária dos intérpretes, o lugar onde se ambienta a canção, a luz que banha a cena, o suporte material (filme ou vídeo de bitolas distintas) e assim por diante. Os planos de um videoclipe (...) são unidades mais ou menos independentes, nas quais as idéias tradicionais de sucessão e de linearidade já não são mais determinantes, substituídas que foram por conceitos mais flutuantes, como os de fragmento e dispersão.” (MACHADO, 2001: 180)*

Estamos diante, portanto, deste conjunto de imagens recortadas, descontínuas e detentoras de ritmo, imagens que bailam, ou melhor, pulsam (dependendo da cadência da música utilizada). Temos que compreender o terceiro elemento constitutivo do videoclipe: a música. Melhor: como o elemento musical vai dialogar tanto com a imagem quanto com a edição. A música é o constituinte videoclíptico responsável, de maneira geral, pelo ritmo da montagem do vídeo. Se a canção apresenta-se mais “rápida”, por exemplo, através de melodias eletrônicas e batidas sincopadas, há uma tendência a que o videoclipe também se



referencie com uma edição “rápida”. O efeito contrário, de um videoclipe de uma música mais lenta, também implicará, de maneira geral, a que se tenha uma edição menos frenética<sup>3</sup>.

Tomemos como ponto de intersecção a existência de áreas de convergência no que diz respeito à música, imagem e montagem (edição) no que concerne ao videoclipe. A noção de convergência situa estes três vetores de forças do videoclipe como elementos que, ora poderão dialogar com congruência conceitual, ora, hierarquicamente, poderão se sobrepor conceitualmente a outro elemento. É interessante percebermos que, no videoclipe, o entre-lugar das suas forças constituintes poderão dizer ainda mais sobre sua estrutura que, propriamente, tentar buscar uma “gaveta”, um local seguro para tais vetores de forças.

### **A palavra quer ser videoclipe**

Diante da breve explanação sobre os elementos constitutivos do videoclipe, poderemos já situar alguns destes elementos na narrativa do conto *Os Sobreviventes*, de Caio Fernando Abreu. O texto, presente no livro *Morangos Mofados* (1982), narra o embate, num ambiente fechado, entre um homem e uma mulher (estes personagens não têm nome) que, amargurados diante das adversidades de suas vidas (subemprego, relações amorosas frustradas, desilusão política), acabam se digladiando verbalmente. *Os Sobreviventes* mescla diálogos, fluxos de pensamento e descrições sem respeitar normas de pontuação ou parágrafo. Como se o leitor fosse também um elemento do embate entre os dois personagens, Caio Fernando Abreu apresenta seu texto de forma frenética, como uma espécie de fluxo de imagens rítmicas que vão se encadeando e compondo um efeito de narração – tal qual podemos perceber constantemente no videoclipe. De maneira elogiosa, Heloísa Buarque de Holanda assim se remete ao conto *Os Sobreviventes*, na orelha do livro *Morangos Mofados*:

*“Através de aparente isenção no recorte de situações e sentimentos, na maior parte dos casos engendrado por uma sensibilíssima acuidade visual (e muitas vezes musical) cresce e se refaz a história de uma geração de ‘sobreviventes’ (que dão nome ao conto-chave do livro).”*  
(1995: orelha)

---

<sup>3</sup> Mais uma vez, é preciso informar que estamos tratando de generalizações. Há videoclipes, sobretudo de música eletrônica, que subvertem a implicação: apresentam imagens “lentas” com uma canção de batidas frenéticas.

Através do relato um tanto sentimental de Heloísa Buarque de Holanda, tiraremos os enxertos que nos interessam. Há, em seu depoimento, referência a uma “acuidade visual” do autor que podemos inferir como um cuidado na seleção das imagens dispostas na narrativa. Este cuidado visual, também preocupação de quem produz o videoclipe, terá um grau ainda maior de importância na obra de nosso autor, uma vez que estamos tratando de obras “breves”, que precisam ser rapidamente “consumidas”. A esta “acuidade visual” destacada por Heloísa Buarque de Holanda, somamos uma acuidade musical destacada pela teórica. O que nos leva a inferir que música e imagem estão em sintonia na narrativa de *Os Sobreviventes*.

O tom de fluxo de pensamento mesclado a diálogo e descrições que acarretam num efeito de narração tem como “música ambiente” a faixa *Amor, Meu Grande Amor*, da cantora Ângela Ro-Ro. O sub-título do conto apresenta a seguinte assertiva em parêntesis: “Para ler ao som de Ângela Ro-Ro”. A certa altura da narrativa, a personagem “sem parar, abana-se com a capa do disco de Ângela enquanto fuma sem parar e bebe sem parar sua vodca nacional sem gelo nem limão.” (ABREU, 1995: 17) A evidência de que trata-se da canção *Amor, Meu Grande Amor*, vem na seguinte citação explícita: “(...) mas ela se contrai violenta e pede que eu ponha Ângela outra vez, e eu viro o disco, amor meu grande amor, caminhamos tonto até o banheiro onde sustento sua cabeça para que vomite (...) [grifo nosso]” (ABREU, 1995: 21).

A relação entre música e imagem, no conto, subverte a nossa “norma” de que músicas lentas apresentam videoclipes “lentos”. No caso da narrativa de Caio Fernando Abreu, temos a canção *Amor, Meu Grande Amor*, uma balada romântica (lenta, portanto), que embala uma narrativa rápida, frenética (perceba que na citação acima não há ponto final, e há vários trechos – longos – sem interrupção, o que reforça ainda mais a idéia de fluxo de imagens presente no texto e no videoclipe). A associação entre ser “sobrevivente” na vida e as canções de Ângela Ro-Ro traduzem o clima “barra-pesada” do texto - a música embala, na cena descrita acima, o vômito da personagem -, o que representa, também, a síntese do universo da cantora Ângela Ro-Ro: lésbica assumida, era alcoólatra e assumiu publicamente que usou drogas (hoje, a cantora, por enquanto, está magra e livre dos excessos). A música, percebamos, está ligada ao universo do texto e, em alguns momentos, a própria encontra-se “personificada” na narrativa, presentificando ainda mais a relação entre música e imagem no

---

Prova de que o videoclipe é uma mídia audiovisual “escorregadia” em seus conceitos...

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Semiótica da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



texto literário. A música, tanto no texto de Caio Fernando Abreu quanto na estrutura do videoclipe, tem uma função conceitual, de ampliar as zonas de fronteira das obras: ela pode ser a representação de um discurso afetivo, de uma tentativa de estabelecer um contato com o leitor/espectador. Vamos agora vislumbrar a relação entre o fluxo narrativo e as imagens (descontínuas) no texto. Logo na apresentação da personagem feminina, temos a seguinte colocação:

*“Quanto a mim, voz tão rouca, fico por aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca, um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá, um dia de merda enquanto seguro aquele maldito emprego de oito horas diárias (...)”* (Abreu, 1995: 17)

Vejamos que a “acuidade visual” a que Heloísa Buarque de Holanda se refere está na seleção, na escolha das imagens presentes no conto. Aqui, a noção de imagens “pinçadas, recortadas”, peculiar do videoclipe, pode estar representada nas caracterizações da personagem: “um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá”. As imagens sintéticas, que devem ser consumidas imediatamente, chamam por peculiaridades bem dicotômicas: monja *versus* puta. Para aguçar ainda mais a percepção rápida do leitor, nosso autor substitui as classificações por nomes próprios: Janis Joplin (puta, talvez), Madre Teresa de Calcutá (monja, certamente). Caio Fernando Abreu acelera o processo de leitura e cognição de quem lê seu texto, afinal de contas, ele escolhe e pormenoriza: não se trata de ‘uma’ puta e ‘uma’ monja. São: ‘a’ puta (Joplin) e ‘a’ monja (Teresa de Calcutá). O cadenciamento das imagens rápidas e editadas apresentado por Caio Fernando Abreu demonstra as possibilidades de convergência entre o texto literário deste autor e o videoclipe.

### **Um porto para o encouraçado**

Vimos até aqui conceitos que tentam caracterizar os elementos constitutivos do videoclipe e estabelecemos um primeiro diálogo entre a mídia videoclíptica e o texto do conto *Os Sobreviventes*, de Caio Fernando Abreu. Agora, precisamos verticalizar nossa investigação para que possamos dialogar tanto o texto de nosso autor quanto a estrutura do videoclipe com

a noção de montagem e conflito e os escritos do cineasta russo Sergei M. Eisenstein. O “porto” a que nos referimos com título desta parte do artigo diz respeito a que elemento vamos escolher para lançarmos um olhar mais vertical. Escolheremos a montagem, sua técnica e reverberação como ponto-chave para o entendimento dos escritos de Eisenstein e faremos os apontamentos a partir de um exemplo concreto que é o filme *O Encouraçado Potemkin*.

Como atesta Jacques Aumont, “a montagem consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade das três operações obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme.” (AUMONT et al, 1995: 54). “Montemos” de forma justaposta esta assertiva de Jacques Aumont a uma outra: “Eisenstein (...) sustentava que a justaposição de dois planos deveria assemelhar-se a um ‘ato de criação’: cada corte deve gerar um conflito entre dois planos unidos, fazendo com que na mente do espectador surja um terceiro conceito que será precisamente aquilo que Eisenstein chama de ‘imagem’” (LEONE; MOURÃO, 1987: 51).

Vejamus que as assertivas de Jacques Aumont e de Eduardo Leone e Maria Dora Mourão tratam do mesmo assunto, com uma leve tendência ao choque a partir de pontos de vistas distintos: se o primeiro agrega uma noção de “união” de planos, do plano como um elemento capaz de gerar um significado harmônico, totalizante; os segundos referem-se a Eisenstein trazendo uma noção de montagem como desmembramento, corte, ruptura gerando também um significado que pode ser totalizante, mas certamente não será harmônico. O fim mantém-se: a concepção de algo que, metonímico (a parte), chega ao todo. Mudam os meios: harmonia *versus* desarmonia. Ficamos com a desarmonia geradora, o conflito como elemento pulsante da obra. Elegemos as forças internas da obra, através da montagem, como os elementos capazes de fazer com que o material artístico seja, substancialmente, fruto de um “choque criativo”.

O princípio de encarar a obra como método vai reger as investigações de Sergei M. Eisenstein. Vamos nos remeter ao livro *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, de François Alberta, onde o autor resgata o texto da conferência que nosso cineasta russo fez em Stuttgart, Alemanha, em 1929. Trata-se de um conjunto de referências teóricas que embasam os estudos de Eisenstein acerca da linguagem cinematográfica. “O próprio pensamento lógico,



considerado como arte, apresenta um (...) mecanismo dinâmico”, já nos situa Eisenstein. Ele continua:

*“(...) a montagem é o meio de desdobrar o pensamento por meio de partes filmadas singulares. Mas, de meu ponto de vista, a montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que nasce do choque de duas partes, uma independente da outra (princípio “dramático”). [grifos do autor]” (apud ALBERTA, 2002: 85)*

A teoria de Eisenstein, percebamos, é marcadamente formalista na sua concepção de entendimento do filme enquanto algo estrutural, regido por forças. O próprio cineasta se atém com afincado a identificar os pormenores constitutivos da obra cinematográfica, resgatando assim o princípio do método da imanência textual (no caso, aqui, o “texto cinematográfico”). O quadro fílmico, para Eisenstein, é uma célula de montagem, uma molécula e a noção de conflito vai estar no âmbito de sua articulação.

*“O conflito dentro de uma tese (pensamento abstrato)  
formula-se na dialética do título,  
forma-se espacialmente no conflito interno do quadro, - e  
explode, em intensidade crescente, na montagem-conflito dos  
intervalos entre os quadros. [grifos e disposição do autor]” (apud ALBERTA, 2002: 89)*

Em sua obra, *A Forma do Filme*, Eisenstein enumera cinco formas de conflito na estrutura da obra: o conflito gráfico, o conflito de planos, o conflito de volumes, o conflito espacial e o conflito de iluminação. Em *O Encouraçado Potemkin*, estas noções são visualizadas através da clássica cena da Escadaria de Odessa. As linhas em perspectiva que compõem a referida escadaria parecem se mover, “bailar”, a partir da simples justaposição de imagens. Esta percepção de movimento acontece em função de um conflito de grafismos de cena. A sombra de um grupo de homens armados e o posterior corte para tais homens, agora em carne-e-osso, matando uma das pessoas também na cena da Escadaria de Odessa sintetiza o que Eisenstein configura como conflito de planos. As imagens, a partir da relação entre matéria e composição, originam além de um outro significado, também uma “pulsão” em quem vê.





A teoria de Eisenstein estabelece um diálogo com os escritos de Vitor Chklovski no tocante à desautomatização da linguagem como forma de instigar uma atitude reflexiva do leitor/espectador. Chklovski em seu *A Arte como Procedimento* vai defender a desautomatização a partir da dicotomia linguagem poética-linguagem cotidiana, ressaltando que, na linguagem poética é importante o aspecto articulatório e o movimento harmonioso dos órgãos fonadores. Este mesmo processo de desautomatização estará presente nos escritos de Eisenstein – de forma ainda politicamente mais crítico e engajado. Diz-nos Sergei Eisenstein, numa crítica ao modelo de cinema clássico norte-americano: “O espírito pequeno-burguês é o automatismo. Substituição do “devir” dialético de cada segundo por um “ser-aí” estático que degenera, inevitavelmente, na ladainha cotidiana. Pouco importa que isso se dê no plano ideológico, criativo ou cotidiano.” (apud Alberta, 2002: 107-108).

O teórico Andrew Tudor vai caracterizar *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, como um filme “entre a estética marxista mecanicista e criativa” (Tudor, 1999: 30). Entendemos que é justamente na idéia de “luta de opostos”, “luta de planos”, “conflito de idéias”, que vai se configurar esta proposta de análise do conto *Os Sobreviventes*, de Caio Fernando Abreu.

### **Amor & deriva em conflito**

Como já vimos anteriormente, o conto *Os Sobreviventes* abarca uma série de características que o classificam como um texto videoclíptico. Vamos nos ater, agora, às noções de montagem e conflito presentes no texto. O próprio título *Os Sobreviventes* já nos remete à idéia de personagens que passaram por situações adversas. Para ser considerado um ‘sobrevivente’, alguém teve que estar perto da morte, perto do fim de algo e sobreviver. Portanto, significa nascer de novo. O princípio de sobreviver (que pressupõe quase-morte e quase-novo-nascimento), ou de se manter vivo, pulsante, é um dos pilares dos escritos de Eisenstein. Quando propõe a montagem enquanto choque e criação de um “novo”, Eisenstein chama atenção para o quadro que nasce, morre; outro quadro que nasce, morre e origina um conceito maior, enfim, “sobrevivente” desta dialética. É este mesmo princípio, o de nascimento e morte de um plano e da criação conceitual de uma imagem, que permeia o universo do videoclipe.

Numa referência imagética mais poética, levaríamos os personagens do conto analisado para o tal encouraçado do filme de Eisenstein. A mesma noção conflituosa daquela população que se revolta em pleno alto-mar, teríamos no nosso texto. Há a mesma idéia de isolamento (um barco no filme, um ambiente fechado no conto), de choque de idéias (os que fazem o motim no filme, as diferenças sobretudo ideológicas no conto) e de forma, metodologia de criação da obra que privilegia o embate, o conflito). Se Eisenstein aperfeiçoa as relações de planos e amplia seus experimentos com a montagem, Caio Fernando Abreu apresenta seus personagens como atores verborrágicos que estão num infundável embate verbal de ora agressões, ora declarações de amor. Vejamos como a noção de choque, de conflitos e de quebra de expectativas se estabelece na narrativa de *Os Sobreviventes*:

*“Éramos diferentes, éramos melhores, éramos superiores, éramos escolhidos, éramos mais, éramos vagamente sagrados, mas no final das contas os bicos dos meus peitos não endureceram e o teu pau não levantou.”* (ABREU, 1995: 18)

Ora, Caio Fernando Abreu vai situando o leitor numa crescente com relação ao perfil dos personagens. Eles eram diferentes, superiores, escolhidos, sagrados até. O nascimento de uma idéia, de uma tese a respeito da índole ou das características dos personagens, morre e ganha uma antítese com a tônica de que, mesmo com tudo aquilo, eles não conseguiram se excitar, não conseguiram consumir o ato sexual. O que poderia ter acontecido com aquele casal que, “sagrado”, não conseguiu convergir para uma relação amorosa? Aí está a síntese (se configurarmos a noção de materialismo dialético), aí está a “imagem” a que Eisenstein tanto expressava no seu “choque” como elemento criativo, aí está o conceito de um videoclipe. O choque, o conflito na narrativa de Caio Fernando Abreu segue adiante: “(...) tenho uma coisa apertada aqui no peito, um sufoco, uma sede, um peso” (Abreu, 1995: 19).

Percebemos que nosso autor aqui, combina “uma coisa apertada no peito” com três substantivos tão distintos entre si que chegam a gerar, naturalmente, uma abstração – mais do que uma formulação de uma imagem, a formulação de uma idéia. É curioso lançarmos mão da palavra “sede” como elemento que desautomatiza a frase – impele a que o leitor pare e tenha uma atitude reflexiva a respeito daquilo que leu. Tal sintoma também aparece tanto no filme *O Encouraçado Potemkin* (quando numa discussão entre dois personagens, Eisenstein coloca a imagem de uma panela em ebulição para mostrar o “calor” de tal debate), quanto no



videoclipe, por exemplo, da música *Like a Virgin*, de Madonna (onde há a imagem de um leão passeando, claramente em choque com a própria imagem da cantora – uma referência ao “ar felino e sedutor” de Madonna). A desautomatização geradora de conflito e de pulsão de idéias ganha contornos mais radicais no conto de Caio Fernando Abreu quando nosso autor suprime as vírgulas na citação a elementos conflitantes.

*“Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê?” (1995: 19)*

A experiência de conflito e de montagem enquanto organização capaz de gerar choques, embates que permitam uma reflexão, ganha tonalidades mais vivas nesta citação do conto de Caio Fernando Abreu. As expectativas vão sendo criadas e quebradas continuamente “psicanálise-drogas”, “suicídio-ioga”, “cooper-astrologia”, “marxismo-candomblé” de forma a que nos perguntemos: “aonde vamos chegar?”. Caio Fernando Abreu sintetiza o drama de seus personagens num nó dentro do peito, talvez uma crítica aos ideais revolucionários, talvez uma simples frustração em função de se estar à deriva no amor. Os ‘sobreviventes’ do conto de Caio Fernando Abreu, sim, em meio a conflitos, encouraçados, montagens e descontinuidades só querem dizer um ao outro verdades. Verdades que, talvez, não possam ser simplesmente ditas. Verdades que geram conflitos. Verdades que precisam estar ocultas no intervalo entre uma imagem e outra do cinema de Eisenstein; entre uma frase e outra do conto de Caio Fernando Abreu. Os ‘sobreviventes’ do texto, enfim, sobreviveram. Superando conflitos, habitam, hoje, o reino das idéias.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ALBERTA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- CARVALHO, Vânia. *História, arte e indústria do videoclipe*. Recife, 1992. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco. 37 f.
- CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In: EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 39-56.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. *O conceito de kinostil e o princípio da montagem no romance Berlim Alexanderplatz, de Alfred Döblin*. Aletria, Belo Horizonte, número 8, p. 196-212, dez. 2001.
- EISENSTEIN, Sergei M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FEITOSA, Susanna Busato. *Oswald e Eisenstein – relações intersemióticas*. Aletria, Belo Horizonte, número 8, p. 243-251, dez. 2001.
- LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1987.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2001.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Prefácio*. In: EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. IX-XXII.
- TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002.