

PIRATAS: DO TIETÊ, DOS QUADRINHOS AO CINEMA

PIRATES: FROM TIETÊ, FROM COMICS TO CINEMA

Maria Clara da Silva Ramos Carneiro¹
Lielson Zeni²

RESUMO: O filme *A cidade dos piratas*, de Otto Guerra (2018), adapta a série de tiras publicada por Laerte Coutinho desde 1983, *Piratas do Tietê*. O filme nos conta empecilhos de diversas sortes que levaram seu diretor a modificar o foco da narrativa ao longo dos anos de produção: as dificuldades inerentes à produção audiovisual no Brasil, a mudança de perspectiva de Laerte em relação a seus personagens (até seu abandono completo), as reviravoltas na vida dos autores do filme e do quadrinho. Assim, ao longo de uma hora e vinte minutos, Otto nos entrega um metafilme em uma narrativa fragmentária, em que explora os contornos insólitos de algumas das mais importantes séries em tiras de Laerte Coutinho.

Palavras-chave: A cidade dos piratas; Laerte Coutinho; Otto Guerra; adaptação de quadrinhos; insólito.

ABSTRACT: The movie *A cidade dos piratas*, by Otto Guerra (2018), adapts a comic strip series published by Laerte Coutinho since 1983, *Piratas do Tietê*. The movie presents the trammels of various sorts that lead its director to modify the scope of the narrative during years of production: the inherent difficulties to audiovisual productions in Brazil, the changes of perspectives of Laerte regarding to her characters (even the total abandoning of those), the life twists of both authors. Therefore, along one hour and twenty minutes, Otto Guerra delivers a metamovie in a fragmentary narrative, which explores the uncommon fiction aspects of some of the most important strip comic series of Laerte Coutinho.

Keywords: A cidade dos piratas; Laerte Coutinho; Otto Guerra; comics adaptation; uncommon fiction.

¹ Maria Clara Carneiro é professora adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria e doutora em Teoria Literária pelo Programa de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tradutora, editora do site Balbúrdia de crítica de quadrinhos e coorganizadora do Prêmio Grampo. É líder do grupo de pesquisa “Oficinas de escrita, histórias em quadrinhos e tradução: teoria da literatura e práticas literárias” no CNPq.

² Lielson Zeni é roteirista e editor, doutorando em Teoria Literária pelo Programa de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Editor do site Balbúrdia e coorganizador do Prêmio Grampo. É membro do grupo de pesquisa “Oficinas de escrita, histórias em quadrinhos e tradução: teoria da literatura e práticas literárias” no CNPq.

1 Introdução

Vemos uma floresta, provavelmente tropical, das folhas largas, micos e uma preguiça. Um golpe de facão decapita a preguiça: são os bandeirantes que chegam para arrasar a terra, subjugar os indígenas. Mal sabiam eles, porém, que esses índios já estavam armados... O longa-metragem de animação *A cidade dos piratas* (2018), de Otto Guerra, começa com essa disputa que fundaria a cidade de São Paulo. No filme, um pirata auxilia e depois trai os indígenas em troca de moedas de ouro pagas pelos terroristas paulistas. Nele, é possível reconhecer os traços de um dos personagens mais importantes de Laerte Coutinho, o Capitão do navio da série *Piratas do Tietê*, concebida pela autora em 1983.

O episódio inicial nos introduz à figura perversa do Capitão, aparentemente apenas um boêmio bonachão que se deixa seduzir por dinheiro. Ao mesmo tempo, brinca com os mitos sobre a história fundacional do país, em que a arma se transubstancia em cruz; a história de massacre se transforma em monumento. Na imagem que desenha a história “real”, o conquistador é um vilão cruel ladeado por uma risível bandeira do galinho português, estratégia de rebaixamento da autoridade por seu aspecto ridículo (Figura 1).



Figura 1: Frames do filme *A cidade dos piratas*, de Otto Guerra

Logo em seguida, somos conduzidos a tempos mais recentes, o filme passa do colorido ao preto e branco, e podemos acompanhar o episódio em que os tais piratas, ao atravessarem o rio Tietê com seu navio, são abordados pelo poeta Fernando Pessoa. Esse trecho, que será fragmentado ao longo do filme de Guerra, adapta a história publicada originalmente na revista *Circo* número 5, de agosto de 1987. Conforme Laerte conta na reedição em livro lançado pela editora Devir duas décadas mais tarde, a ideia para o quadrinho “O Poeta” surgiu em “um deslumbre” ao ler um livro de Pessoa e descobrir que “todos os poemas tinham uma conexão escondida, e isso mudou todo o plano e acabou conduzindo o roteiro” (COUTINHO, 2007, p. 96). Nessa mesma apresentação, a autora ainda aponta que o cenário da narrativa teve por base fotos de Gerson Sintoni para referência sobre o Tietê, nos apresentando, portanto, dois elementos distintos que ela mescla para fundar essa história, em procedimento que retorna frequentemente na obra da autora: uma enunciação literária ou poética – que conduz o discurso do personagem Pessoa –, e o referente real – o rio Tietê. Assim, logo no início do filme de Guerra, somos apresentados a tais personagens clássicos, cuja base cômica se dá pelo insólito passeio de piratas – perversos e anárquicos – no rio urbano mais importante de São Paulo, e cuja fúria destrutiva não perdoa nem o mais importante poeta português (CIDADE DOS PIRATAS, 2018).

Porém, os piratas desaparecem da narrativa, e o próprio diretor, desenhado, vai assumindo uma posição de personagem (narrador e narrado) ao longo do filme. Guerra começou a produção da adaptação de *Piratas do Tietê* em 1993, e a animação se torna o filme do filme, em que Otto busca explicar a “conexão escondida” entre os personagens mais díspares da carreira de Laerte Coutinho. Daquele tempo para cá, inúmeras dificuldades financeiras e pessoais interromperam sua produção; Coutinho abandonou seus personagens para criar tiras cada vez mais absurdas, *nonsense* – diferente do absurdo dos piratas no Tietê, sua produção desde os anos 2000 deu lugar a narrativas abertas, sem o humor corrosivo que caracterizou seus trabalhos a partir dos anos 1980. Otto Guerra enfrentou um câncer, e sua descoberta também é contada no filme.

A mudança mais evidente nesses vinte e cinco anos de produção, foi quando Laerte se assumiu uma pessoa trans: uma modificação em sua relação consigo e com o mundo que lhe deu certo destaque e protagonismo nos debates sobre a visibilidade das pessoas transexuais e transgênero no país. O filme vai tentar dar conta dessas mudanças, mesclando as adaptações de histórias e tiras dos piratas, à vida de diretor e autora adaptada, e dos novos personagens que vão marcar a transformação narrativa operada por Laerte em sua produção. Para o presente trabalho, apresentaremos essa adaptação de um gênero fragmentário das histórias em quadrinhos, as tiras, e de que forma a obra de Guerra mistura elementos ficcionais insólitos para contar uma história extremamente pessoal.

2 A história de um filme brasileiro

Há uma tira da Laerte, publicada na seção “Piratas do Tietê” da *Folha de São Paulo*, em que uma senhora vai atravessar a rua. Um homem, aparentemente um segurança, de óculos escuros e terno, a interrompe: “Tão fazendo um filme”. Ela pergunta se vai demorar, “Ainda tá no edital”. Em quadro quadros, Coutinho resume bastante o cinema nacional que, embora com uma produção importante, sofre constantemente com poucos recursos e raro financiamento.

A cidade dos piratas é o terceiro longa-metragem de Otto Guerra e também ilustra bem tal situação, em que os recursos acabam determinando mudanças na estrutura, na equipe, no tempo

de feitura de um filme. Otto começou a sua carreira nos anos 1980, e havia dirigido outras três adaptações de histórias em quadrinhos para o cinema de animação: *As cobras – O filme* (1985, codirigido com Lancast Mota e José Maia), um curta-metragem que adaptou as tiras cômicas-niilistas de Luís Fernando Verissimo; *Rock & Hudson – Os caubóis gays* (1994), longa-metragem a partir das tiras de humor escrachado de Adão Iturrusgarai e o também longa-metragem *Wood & Stock – sexo, orégano e rock'n'roll* (2006), integrando diversos personagens de Angeli publicados em tiras e em revistas. *A cidade dos piratas* não era a primeira vez, portanto, que Otto se deparava com a difícil tarefa de adaptar tiras, uma forma fragmentária em si, para a realização de um filme. E há os problemas mais básicos da produção de cinema, como financiamento, administração de recursos, e profissionais especializados para cada uma das etapas da produção de um filme. Como apontam Branco, Pandolfi e Pinheiro ao analisarem os revezes da produção de seu longa com Ennio Torresan, *Até que a Sbornia nos separe*, que adaptou uma peça teatral:

A falta de uma cultura gerencial sólida por parte da produtora, a ausência de uma pré-produção e planejamento adequados, a inexperiência da equipe com projetos deste porte, a escassez de profissionais capacitados e a dependência de recursos públicos, foram problemas que quase inviabilizaram a conclusão da obra. (PINHEIRO; BRANCO; PANDOLFI, 2016, pp. 41-42)

O roteiro de *A cidade dos piratas* estaria pronto desde 2003 (GORDEEFF, 2021), e o personagem Otto comenta no filme que foram “quinze anos, dez roteiristas, e cinquenta versões do roteiro” e ele ainda não sabe sobre o que é o filme. Os três volumes da antologia *Piratas do Tietê* publicadas pela Devir entre 2006 e 2008, apresentavam, em sua guarda, os primeiros esboços de seu *storyboard*. O segundo volume também inclui fotos e trechos do roteiro de *Piratas do Tietê: o filme*, peça de teatro de Laerte e Paulo Rogério Lopes, que esteve em cartaz no Teatro do Sesi em São Paulo em 2003, “assistida por mais de 20.000 espectadores” (COUTINHO, 2007, p. 52). O roteiro se divide em esquetes, com títulos como “Caça ao Tesouro”, “Volta ao Lar”, e revisitam o imaginário das tiras de Laerte. O processo de criação de uma narrativa contínua para a dramaturgia a partir das histórias dos Piratas do Tietê, seja para o palco ou para o cinema enfrenta o primeiro obstáculo justamente pelo aspecto fragmentário de suas narrativas.

O gênero tiras de humor, mesmo se humor engajado ou subversivo, se tornou o predominante ao longo de muitas décadas de produção brasileira de histórias em quadrinhos, e é nesse gênero em que Laerte foi considerada uma das maiores mestres brasileiras. É um gênero fragmentário, com séries contínuas ou intermitentes, em que autores precisam construir diariamente formas de cativar seus leitores. (CARNEIRO, 2021b, p. 66)

A aproximação de Otto com os quadrinhos se deu por suas leituras e produções desde a infância e adolescência (Cf. MÜLLER, 2019). Contemporâneo de Laerte Coutinho, fundou sua produtora em 1978, época em que Laerte já publicava a revista *Balão* e circulava por *Pasquim* e jornais de sindicatos.

Os dois autores começam a realizar seus trabalhos ainda durante o regime militar, e buscam criações de subversão. A filosofia e a estética do desbunde continuam presentes em suas narrativas, mesmo pós-abertura política; mesmo com a passagem para o regime civil, as forças conservadoras, a elite agrária e moralista, continuavam (continuam) no poder, e a necessidade de

crítica a valores reacionários ainda se fazia (faz) urgente. A estética do desbunde reúne cores exuberantes em composições aparentemente descuidadas, sem um planejamento aparente, aparentado às ideias da contracultura – de ir contra a tradições e costumes, de reversão do *status quo*. Ela coloca em cena expressões corporais e vestimentas banidas da *sala de jantar* da família tradicional brasileira: o corpo simplesmente indócil e o afeminado agudo, as vestes coloridas dos tropicalistas, as caretas e poses como das Dzi Croquettes (o grupo de teatro e dança que se destacou pela maquiagem exagerada e travestismo), a barriga de grávida exposta da atriz Leila Diniz, uma imagem de impacto para a época (FERRAZ *et al.*, 2021; SILVEIRA, I., 2015). Desbunde significa, além de deslumbramento, desconcertar: deixar algo fora do seu lugar, confundir, desordenar. Em tempos em que símbolos patrióticos da ordem e do progresso eram evocados pelos poderes impostos, a palavra se ligou a performances de sujeitos que vinham perturbar e abalar os discursos de poder.

Se uma das facetas mais conhecidas da ditadura militar foi a censura, o estrangulamento dos recursos dirigidos à cultura durante o período causou um grande atraso à estruturação das cenas culturais.³ O cinema é uma arte que envolve muita gente e custa muito: o maquinário, em sua grande maioria é importado, existem poucos cursos específicos para formação desses profissionais. A única forma viável para realização de filmes é via editais públicos, seja pelo patrocínio direto com recursos estatais ou de fundações públicas, seja pela isenção fiscal para empresas patrocinadoras do projeto. Por exemplo, apesar de ser selecionado pelo edital PRODECINE 01 (linha A) em 2010 para o projeto “A cidade dos piratas” no valor de um milhão de reais, o prolongado tempo de produção tornou necessário novas buscas em editais de suplementação do valor (MACHADO, 2009, p. 91-96). Nos créditos de *A cidade dos piratas*, são mencionados como apoiadores o Prêmio para Desenvolvimento de Projetos Santander Cultural/Prefeitura Municipal de Porto Alegre (2004), os patrocinadores Prefeitura de Porto Alegre, Banrisul, Banrisul Corretora de Valores (bancos do estado do Rio Grande do Sul), UNIFERTIL (empresa de fertilizantes da grande Porto Alegre) e o filme também recebeu investimentos de BNDES, Ministério da Cultura, Governo Federal, além de contar com recursos públicos geridos pela ANCINE e patrocínio da Petrobrás.

3 Os piratas e o Minotauro

Na adaptação dos Piratas do Tietê de Otto Guerra, o filme também foi entrecortado por episódios, em que diferentes narrativas se costuravam: além do preâmbulo – que adapta trecho da história “Origens dos Piratas do Tietê” – e a adaptação de “O Poeta”, alguns personagens de novas séries criadas por Laerte nos anos 2000, “O Manual do Minotauro” e “Eu, Travesti” são intercaladas com a narrativa sobre o filme. Tais séries são representativas de uma nova fase de Laerte Coutinho, que rompe com antigos personagens e experimenta narrativas mais abertas, enigmáticas, apontando para elementos simbólicos; para alguns, seria sua fase “surrealista” (AZEVEDO, 2011), uma alusão a sua tomada de distância de narrativas lógicas para apresentar tiras desmontadas, sem “pé nem cabeça”, sem um sentido claro. É o caso da figura do Minotauro, que surge na supracitada série, mas aparece em outras tiras posteriores.

³ Sobre a cena editorial brasileira, ver A formação da leitura no Brasil (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019); sobre a produção de filmes de animação, algumas pesquisas tentam elucidar os problemas relativos à produção do cinema de animação (MACHADO, 2009; PINHEIRO; BRANCO; PANDOLFI, 2016).



Figura 2 Frames do filme *A cidade dos piratas* de Otto Guerra: o poeta e o minotauro

Havia bastante tempo que o espaço dedicado às tiras de Laerte Coutinho nos jornais tinham por título “Piratas do Tietê”, mesmo quando os piratas não estavam em cena. Surgidos em 1983 em narrativas curtas na revista *Chiclete com Banana*, começaram a ser publicados em tiras em 1991 na *Folha de S. Paulo*. Sua vontade, ao elaborar os personagens, seria a de misturar fantasia ao cenário realista de sua cidade (MENDES, 2014, p. 343). Para isso, abusava de elementos detalhistas para ilustrar o cenário e as roupas dos personagens – que invadem parque de diversão, afrontam famílias, igreja, toda a sociedade, com muita violência e hedonismo; uma força entrópica de destruição animada. Histórias de aventura bem escrachadas, e em algumas leituras é possível percebê-los em posições bem machistas, como em cenas de assédio e abuso de mulheres. Tal seria um dos motivos para a autora não os revisitar no milênio seguinte: talvez um cansaço do tema, da abordagem.

Laerte acabou por se desinteressar de seus personagens regulares, e se concentrou na produção de séries finitas ou tiras únicas, com maior experimentação da forma quadrinística e, em certa medida, trocando o humor escrachado por reflexões surpreendentes, que podem conseguir um riso diferente daquele causado pelo Capitão e sua trupe. Porém, não foram apenas os piratas os personagens abandonados, mas todos – apenas alguns infanto-juvenis, como Lola e Suriá, e a emblemática Muriel continuaram em cena. Foi uma mudança de perspectiva com relação ao humor e aos desígnios da tira. O cansaço da criação em série perpassa o trabalho de muitos artistas dos quadrinhos, pela repetição de elaboração constante com os mesmos temas e personagens. No caso de Laerte, essa transformação foi mais profunda, em que ela toma para si uma abordagem experimental, que se encaminha para um quadrinho-poético; voltado para si

mesmo, para sua própria materialidade (CARNEIRO, 2014). E passa a questionar velhas fórmulas de humor, em entrevistas, em seu blog, em tiras. Como ela mesma explica a seus leitores:

Pegue, por exemplo, a famosa frase – “a mulher que andava na linha o trem pegou”.

Parece exemplo de humor transgressor, não?

Desmoraliza, no duplo sentido de “linha”, uma ordenação moral, reconhecendo a vigência de práticas de vida social mais relaxadas (do que as do coronelato, pelo menos).

Ao mesmo tempo, confirma a noção do que seja “andar na linha” – para a mulher. Se para o homem isso equivale a uma ética em relação ao mundo, às leis, aos impostos etc.; para ela, tudo se refere à honra de seu marido e dono.

Assim, a frase humorística, ao mesmo tempo, avacalha e reforça a ordem estabelecida. (COUTINHO, 2012)

O blog “Manual do Minotauro” teve duas versões e começou a ser utilizado pela autora para publicar uma minissérie com 27 tiras do mesmo nome. Além de permitir a leitores de acompanharem essa e várias outras publicações diárias, abriu uma caixa de conversa entre autora e leitores. Alguns pediam esclarecimentos sobre elementos das tiras aparentemente *nonsense*, as quais Laerte classificaria de “tiras de almanaque”, em referência à expressão do vernáculo que designa humor superficial, sem uma profundidade narrativa.⁴

O “Manual do Minotauro” começa com o personagem-título em um pequeno barco (cena retomada no filme, cf. Figura 2). Pelo texto da tira, é compreendido que se trata de um sonho, e “sonhar com barco significa mudança” (COUTINHO, 2008). Como no mito grego, virgens são enviadas como sacrifício para apaziguar o monstro. O personagem de Laerte, porém, parece alheio a toda confusão em torno de si; seu olhar bovino parece tranquilo ou triste, com uma misteriosa cicatriz onde deveria estar um dos chifres de sua cabeça de touro. Trabalha em um restaurante, passeia pela rua, urina no mar. Convocam heróis para matar o monstro, o Minotauro. Na fúria de destruir o ser inquietante, um personagem que parece ser o dono de tudo, acaba por destruir o mundo.



Figura 3 "Manual do Minotauro" de Laerte Coutinho (novembro de 2008)

⁴ Infelizmente, uma das edições do blog não está mais disponível na internet, apenas o endereço no Blogspot. Muitas dessas conversas se perderam. Grande parte das tiras publicadas nesses blogs foram reunidas no livro *Manual do Minotauro* pela Quadrinhos na Cia. em 2021. Curiosamente, a série que dá título ao livro não aparece na antologia impressa.

Na trama de *A cidade dos piratas*, o desejo de destruição desse “dono de tudo” passa a se relacionar com o medo de seu próprio desejo pelo Minotauro. O vilão passa a ser um homofóbico perdido em seu próprio ódio. Essa narrativa se dilui em diversas outras histórias de Laerte do período, como seu personagem Carayba, de *Muchacha*, que insultava o protagonista “invertido”, e passa a sonhar com si mesmo usando lingerie feminina. Ou a tira na Figura 4, inspirada em um acontecimento real de pai e filho agredidos, em um local público de São Paulo, por estarem se abraçando.

Laerte sempre foi uma autora política, e mesmo seu período dos anárquicos piratas não era apolítico. A diferença, nesse momento de transformação pessoal, foi sua posição de liderança trans, que auxiliou a dar visibilidade a pautas LGBTQIA+ em suas tiras e por sua presença na mídia: além de frequentemente entrevistada, há pelo menos dois documentários sobre ela, e passou a apresentar um programa de entrevistas no Canal Brasil (*Transando com Laerte*). Assim, o roteiro de *A cidade dos piratas* relê “O Manual do Minotauro” como a história de perseguição a esse ser inadequado, aquele ser que não é isso ou aquilo, mas múltiplo. A masculinidade (tóxica) dos Piratas do Tietê daria lugar a esse personagem dócil com a cabeça a prêmio. O personagem-narrador de Otto Guerra chega a declarar que seria impossível preservar a história dos personagens, objeto inicial da adaptação, se a própria mãe os renegou. Contudo Guerra declara em entrevista que

Ela não chegou a dizer que não podia. Isso também é uma mentira do filme. O que verdadeiramente motivou a mudança foi o trabalho atual dela, que é bem mais profundo do que os próprios Piratas. Eles são uma piada muito boa, que continua atual, mas o trabalho dela depois dos anos 2000 deu um salto olímpico de profundidade e existencialismo. Apesar dela não gostar mais dos Piratas, não colou nenhum entrave. Foi uma decisão nossa. (MÜLLER, 2019)

De certa forma, o filme se atualiza durante a sua produção, ao integrar essa nova fase existencial. E o filme tenta apontar para essas histórias abertas, de simbologia difusa, de forma a integrar essa fragmentação ao contexto de criação de um filme interminável. Como citado, não era a primeira vez que Otto Guerra experimentava a adaptação do gênero e, em outro filme, o recurso ao onírico teria lhe permitido uma salvaguarda à linearidade corrompida na narrativa.

No caso de adaptação de tirinhas curtas, em *Wood & Stock: Sexo, Orégano e Rock'n'roll* (2006), o diretor Otto Guerra optou por tornar toda a narrativa um sonho da personagem Wood. Apesar da existência de um enredo principal na adaptação, a lógica do sonho propiciaria corrigir qualquer falta de linearidade ou “incoerência”. (OLIVEIRA, 2016, p. 58)

Como veremos a seguir, a incoerência, a fragmentação e o insólito das narrativas de Laerte serão aproveitadas nessa adaptação, como recurso estilístico e narrativo.

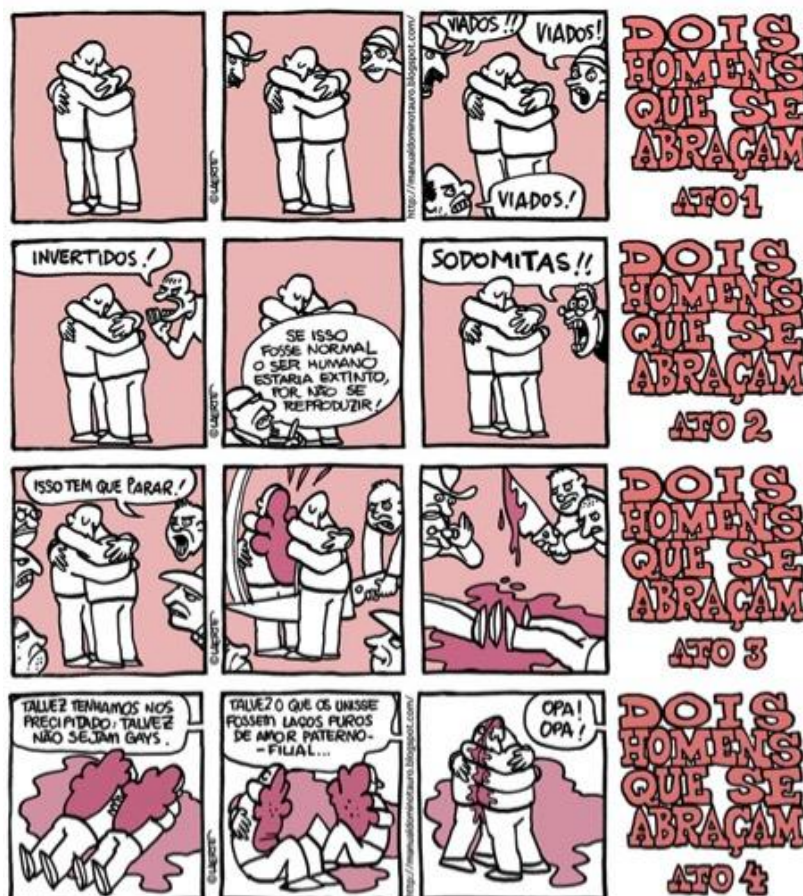


Figura 4 Trecho da série "Dois homens que se abraçam", de Laerte Coutinho (2011)

4 O insólito ficcional em *A cidade dos piratas*

Na estação de trem, as pessoas chegam e partem com suas bagagens. É muito comum, nesse ambiente, ver trabalhadores que recebem para carregar as malas dos passageiros. Nesse trecho de *A cidade dos piratas* é o que se vê. Uma cena comum, não fosse o carregador de bagagens, devidamente uniformizado, ser o mitológico Minotauro, porém com um chifre decepado. E a simples presença dessa figura já traz o insólito para a cena, de uma leve dissonância com o real cotidiano esperado.



Figura 5: Frame de *A cidade dos piratas*, de Otto Guerra

Para a compreensão do insólito na obra de Laerte Coutinho e em *A cidade dos piratas*, lançamos mão da definição de Flavio García, citada por Matangrano e Tavares:

[...] manifestação, em uma ou mais categorias básicas da narrativa – personagens, tempo e espaço – ou na ação narrada – sua natureza –, de alguma incoerência, incongruência, fratura de “representação” – no sentido mais primário de mimesis – referencial da realidade vivida e experienciada pelos seres de carne e osso em seu real cotidiano, como, por exemplo, mimetiza a verossimilhança real-naturalista. Nesse sentido, pode-se dizer que existem, no mínimo, dois sistemas narrativo-literários: um real-naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito – não “real-naturalista” –, que prima pela ruptura com a representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual. (MATANGRANO, TAVARES, 2018, p. 20)

No caso das histórias em quadrinhos em geral (no caso deste artigo, o mesmo pode ser dito do cinema de animação), a representação do real, seja “coerente” ou não, pode ser observada em, pelo menos, dois aspectos. No traço de quem desenha, que pode se inclinar mais ou menos na direção do naturalismo representativo, e naquilo que esse desenho representa. Pode-se, por exemplo, usar-se o estilo hiperrealista para representar seres inexistentes na nossa realidade ou, por outro lado, trazer uma cena das mais cotidianas, como duas pessoas conversando, em traço cartunesco. No caso da Figura 5, o traço embora não seja realista, diz menos do insólito do que o objeto de representação, o ser mitológico.

Na produção mais recente de Laerte, a partir da série de tiras “Manual do Minotauro” (de onde sai boa parte do material para o filme de Guerra), os elementos fantásticos são uma constante: objetos falantes, ações ilógicas em cenas cotidianas, criaturas híbridas entre animais e humanos, gigantes, pessoas voando, mutantes. A outra parte do material do roteiro vem da produção dos anos 1980 da autora, das revistas *Circo* e *Piratas do Tietê*. Embora a abordagem fosse bem diferente, o insólito era uma constante nessa produção também. Os personagens que dão nome ao filme, por exemplo, navegam pelo poluído rio Tietê, em São Paulo, e cometem matanças das mais absurdas. Também se encontram com personagens improváveis, como o poeta Fernando Pessoa e o super-herói Batman. Tais empréstimos, nada incomuns nas histórias em quadrinhos como um todo, são mais uma demonstração das relações dessa linguagem com o insólito.

A cidade dos piratas traz dos quadrinhos de Laerte para as telas esses elementos que identificamos como insólitos e assim, possivelmente, este seja um dos valores mais importantes que a adaptação de Guerra deseja apontar da obra fonte. As tiras e o filme compartilham vários desses elementos dissonantes, o que nos permite inferir que o insólito é um traço de grande valor na produção da autora, e a obra adaptada, de maneira muito clara, aponta para sua obra de origem a partir dessa incoerência de representação do real.

Ao tentar “costurar” duas fases distintas de Laerte (período *Piratas* e período *Minotauro*) em um único filme, Guerra produz uma obra com fissuras, que teria dificuldade de se unirem. O cineasta lança mão de um recurso para aglutiná-las: a referência direta à autora, que entra no filme em vídeo, não como retrato desenhado, e traz a mudança de postura em relação a sua obra e suas novas perspectivas: a de ser uma mulher transexual, após anos de uma persona pública masculina. Além disso, Guerra ainda inclui a si mesmo comentando sobre o processo do filme, mas em desenho animado. Assim, entre vislumbres do real na narrativa ficcional, a

animação é descrita como gênero “documentário” em sua ficha técnica de divulgação, em que as ocorrências do insólito fazem parte da descrição da obra da autora biografada.



Figura 6: Frames do filme *A cidade dos piratas*, de Otto Guerra. À direita, Laerte Coutinho observa suas tiras dos Piratas

A representação de Guerra é permeada de biografemas (MUCCI, 2009) do diretor: a referência a sua doença real, conversas (e brigas) com personagens-colegas de trabalho, cujas pessoas-referentes tanto ajudaram na produção que aparecem creditados. O bar em que ele se senta é repleto de grafites remetendo à cidade de Porto Alegre (como o famoso pichador local Toniolo), nomes de bandas locais, e possivelmente muitos outros elementos reconhecíveis por quem transita pela cidade. Ao seu lado, porém, o Capitão pirata de Laerte Coutinho lhe acompanha como um fantasma: a obra interminável lhe assombra, em um estilo mais cartunesco do que como o personagem do diretor está desenhado. Há essa interferência cara à autoficção, em que elementos do real (os biografemas) são costurados pela ficção. No caso, a interferência do fantástico é “sobrenatural”, um fantasma. O fantasma de Otto Guerra parece ocupar o lugar da fantasia na psicanálise (*fantasme*, em francês), descrita por Barthes como “um romancinho de bolso” que lemos nos momentos de solidão: no caso, um romance/obra sendo escritos, ou um desejo de obra sendo elaborado, fantasiado (BARTHES, 2003, p. 14).

As disputas do Capitão com sua tripulação em motim são apresentadas em paralelo às brigas de Otto Guerra e sua equipe do filme. Esse personagem de Laerte torna-se, portanto, um alter ego do diretor. Em outro momento, quando o Capitão é atingido por um tiro na barriga, Otto sente as dores do que seria diagnosticado como um câncer. Da mesma forma, o poeta Fernando Pessoa das tiras de Laerte, contratado como “roteirista” do Capitão para a escrita de suas memórias, é colocado em comparação com o roteirista do filme que, de certa forma, conta a vida de Otto.

No caso específico de *A cidade dos piratas*, a questão das referências à “realidade extratextual” ganha ainda mais uma camada. Ao trazer para a ficção depoimentos em vídeo da autora Laerte e fazer autoficção de sua própria condição, Otto Guerra torna difusa essa dicotomia entre dois sistemas baseados em representações de perspectivas apartadas. Não é uma representação da autora, como a representação de Otto desenhado que vemos, há um pacto documental ao trazer a imagem fotográfica de Laerte, em uma entrevista “real”, momentos “reais” e reconhecíveis por leitores de Laerte – público-alvo preferencial do filme.⁵ A fissura real, nessas imagens-documento são ainda mais visíveis na estrutura narrativa e perturbam a linearidade já aos solavancos de *A cidade dos piratas*.

⁵ Os piratas tinham “fãs”, como apontam os números de espectadores para a peça supracitada, sem mencionar na memorabilia disponível (os bonequinhos, camiseta, adesivos, canecas). Da mesma forma, ao abandonar seus piratas e ao apresentar-se como mulher trans, contratos foram encerrados, fãs se revoltaram.

A metaficção de Guerra, que, reincidentemente, comenta sobre a falta de estrutura do próprio filme, que ele “não para em pé”, a falta de dinheiro para pagar a equipe, o tratamento contra o câncer e o fato de pôr em dúvida a própria capacidade de levar a obra a cabo, são aspectos colhidos na vida do cineasta e efetivamente vividos por ele (ou o narrador nos faz acreditar nisso e a persona pública de Otto nega em entrevistas) e representados em formato de desenho. A arte imita o estilo de Laerte, sem muito apego às proporções naturalistas de representação, mas também sem exageros.

Vale lembrar que a arte da animação historicamente dialoga com a magia e com o fantástico. Winsor McCay, quadrinista criador da série *Little Nemo in Slumberland* em 1905, reconhecida por influenciar o imaginário surrealista, era também animador. Foi criador de um dos primeiros filmes de animação conhecidos, *Gertie the Dinosaur*, de 1914, em que apresenta um dinossauro que interage com seres humanos e um mamute. A maior parte da história é feita com atores, que interagem com o desenho de Gertie. Não precisamos nem ir a série onírica de quadrinhos de McCay para encontrar o elemento insólito aqui: humanos e dinossauros juntos, uma conversa entre o animador e o animal animado. Em *Bulevar dos sonhos partidos*, o quadrinista Kim Deitch explora a relação profunda do universo dos desenhos animados e a loucura, apresentando um autor fictício de animação dos anos 1930, assombrado por um de seus personagens, o gato Waldo (DEITCH, 2017). Nesse romance gráfico, ele recapitula os inúmeros gatos endiabrados dos desenhos daquele período, como se fosse uma musa inspiradora dos absurdos daquelas imagens. Na realidade, as possibilidades infinitas permitidas pelo desenho (nos quadrinhos, nos desenhos animados), liberam seus criadores para abraçarem completamente o insólito.

O Minotauro emerge nas tiras de Laerte como signo de uma mudança que já se operava ao longo de suas narrativas dos anos 2000, de tiras autorreflexivas. Em uma busca por realizar um trabalho mais reflexivo, em que frisava o pensamento, o filosófico, não é apenas o tema (do pensamento, da filosofia) que são tratados pela autora, mas também sua forma se flexionava, em um trabalho metalinguístico constante. A narrativa dá lugar à infranarratividade, ou seja, elementos pouco coerentes em que a forma tem preponderância sobre o aspecto sequencial que determina uma narrativa (CARNEIRO, 2021a). No filme e no quadrinho, esses elementos pouco coerentes vão sendo costurados junto dos elementos da mitologia clássica do Minotauro (o labirinto, o sacrifício de virgens, a concepção mítica do monstro grego, sua aparência híbrida) a uma cotidianidade, de uma criatura perseguida que tenta levar uma vida comum (trabalha, vai ao banheiro, se exaspera com as notícias), o que estaria em relação direta com o realismo mágico, gênero típico da América do Sul. A costura do filme, para deslindar uma narrativa mais clara do que das tiras, mistura elementos de outras histórias publicadas por Laerte no mesmo período, a personagem Muriel e a série “Eu, travesti”. Esses três personagens (Minotauro, Muriel, Ivan/Travesti) vão se constituindo como “heterônimos” laertianos, sublinhados pela presença do Poeta Pessoa que “escreve” o filme. Dessa forma, enquanto o personagem Otto busca “fazer sentido”, “botar o filme em pé”, o Poeta-roteirista cita seu heterônimo Alberto Caeiro, “O único sentido oculto das coisas é elas não terem sentido oculto nenhum”.

O personagem de “Eu, travesti”, série escrita por Laerte em 2008 – antes da entrevista à revista *Bravo*, em que tornou público seu desejo pelo travestismo (CARNEIRO, 2021b, p. 73) –, apresenta um homem que começa a “fazer ponto” vestido de mulher, escondido de sua esposa, e que se torna modelo de um escultor obcecado (Figura 7). Em seu *La belle du jour* travesti, o desfecho da narrativa é o fim da relação entre escultor e modelo. No filme, o escultor retrata a modelo como um Minotauro, e a história continua, a esposa de Ivan descobre sua vida dupla, e a relação entre eles se renova.



Figura 7 Trecho de “Eu, travesti”, série em 13 tiras de Laerte Coutinho

Muriel aparece ao tomar as rédeas do corpo de Hugo, personagens reconhecidos por Laerte como seus alter egos, inclusive Muriel se aproxima dos traços físicos da autora, e que se travestiu antes da própria criadora. “A transição Hugo/Muriel, que acompanhou toda a travessia da autora, fez da personagem um emblema da transição e da resistência, e foi uma das poucas personagens recorrentes [...] que a Autora não abandonou” (CARNEIRO, 2021b, p. 64-65).

No filme, as cenas com Muriel são acompanhadas da voz de sua autora, que fala de seus medos ao longo de sua metamorfose pessoal e estética. Como uma nota de rodapé na apresentação de seus personagens fictícios, ela nos conta a angústia quanto a viver em um corpo trans em um país transfóbico. O tema da transgeneridade e da transfobia também aparecem em entrevistas inseridas no filme. Em outro momento, sua voz é dada a um personagem que se assemelha aos traços do jovem Laerte Coutinho, e ela conta a perda de sua virgindade na adolescência com um rapaz, e que só “agora”, aos sessenta, conseguia falar “disso”. A voz que narra algo estritamente pessoal, porém, é interrompida pela ficção: transforma-se em uma carta de um amigo para Ivan. Esses três personagens vão assumindo o papel de nos contar uma vida real de medo e transgressão por imagens simbólicas, e o Minotauro – bicho híbrido, que dá medo e que fascina – toma o lugar da pessoa trans na narrativa.

Ivan se constrói em uma narrativa mais realista e linear, mas que se aproxima do insólito quando o escultor molda minotauros (aliás, com seios feminis e pênis), pois o filme já nos aponta para o insólito na presença dessa figura. Muriel, por sua vez, mais pensada como tira de humor (resquícios de Hugo), vai tratar as incertezas e agonias no registro do cômico, e o insólito aparece na materialização dos medos dos transfóbicos: um vírus de computador que transforma as pessoas em travestis e a iminência de uma ditadura gay, em que a heterossexualidade seria proibida. No filme, esses medos servem de base para motivar o antagonista, o político da “revolução conservadora” Aluísio Azevedo. Ele sonha constantemente em ser penetrado pelo Minotauro, e destrói o mundo para tentar acabar com seu monstro.

5 Conclusão

Nessas linguagens propícias ao assombramento, maravilhamento, onírico, absurdo, há uma costura de real (os biografemas de Otto e Laerte) que chama a atenção nessa narrativa. O insólito é o centro em torno do qual orbitam os biografemas dos autores da obra fonte e da obra adaptada, e as imagens-documento de Laerte. Em 25 anos de elaboração da obra, esses elementos reais que “atrasaram” sua construção acabam sendo integrados nela.

Porém, por mais que o insólito seja justamente o desacerto entre o que se espera do real e aquilo que entendemos como realidade, a presença do biográfico de forma tão aguda quanto em *A cidade dos piratas* não desabilita o fator insólito do filme. Pelo contrário, é do lugar do estranho que Otto Guerra acha a maneira de estruturar seu filme, que trata de si, de Laerte, de piratas indomáveis, de um poeta perdido no Tietê, de um ditador, de aceitação, de medo.

A junção de tudo isso, usando por linha a autoficção de si e a de Laerte, faz Otto viver uma instabilidade constante sobre o que daria sentido a seu filme. Mesmo o encerramento é motivo de dúvida. A incerteza perturba o lugar-comum e pode levar conservadores da ordem ao ódio. Como na história da Figura 4, em que não se sabe se os homens abraçados são amantes, parentes ou amigos; na dúvida, o preconceituoso escolhe a raiva ao diferente como sua certeza. Ou como no caso do Minotauro, que amedronta o líder da “revolução conservadora”, por despertar, nele, um desejo incomum.

A dúvida, porém, é tratada como labirinto por Laerte (com a imagem reaproveitada por Otto para a animação): é algo a se viver, e a se envolver. E justamente no ponto da incerteza, de aceitar um corpo, de aceitar um filme fragmentário, de aceitar a dúvida, que Guerra cria a base de *A cidade dos piratas*.

Quando o personagem Otto interroga o Poeta sobre a instabilidade, o sem sentido de seu filme, o este fala do sentido das coisas como uma existência imanente, da coisa em si, sem um sentido além. Porém, a ficção, ou melhor dizendo, a arte é o que nos permitiria, diria Chklóvski, dar sentido à vida automatizada e sem sentido. Ao costurar fragmentos aparentemente incoerentes de tiras e de vidas, Guerra constrói uma narrativa coerente que aponta para absurdos cotidianos (o ódio ao diferente) e para certos milagres da existência (a resistência a esse ódio), em que o maravilhamento se torna a possibilidade de fugir ao real perturbador.

Assim a vida desaparece, transformando-se em nada. A automatização engole os objetos, as roupas, os móveis, a mulher e o medo da guerra. [...] E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é de pedra, existe o que chamam arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção da arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa para a arte.* (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91, grifo do autor)

Referências

AZEVEDO, A. F. de. Dibujando con transgresión en Latinoamérica. In: 2011, Buenos Aires. *IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: [s. n.], 2011.

BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CARNEIRO, M. C. da S. R. Abstrações. In: SILVEIRA, G. E; SEIDEL, V. P. (org.). *Autofagia*.

Londrina: Risco Impresso, 2021a.

CARNEIRO, M. C. da S. R. Da contracultura aos contraquadrinhos. In: OCUPAÇÃO LAERTE. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Disponível em <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/laerte/>>. Acesso em: 16 out. 2022.

CARNEIRO, M. C. da S. R. O corpo em tiras : ficções e autoficções transgêneras nas tiras de Laerte Coutinho. *Revista Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)*, Porto Alegre, v. 23, n. 44, pp. 62-77, 2021b. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2596-304x20212344mcsr>>. Acesso em: 16 out. 2022.

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: TODOROV, T. (org.). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

CIDADE DOS PIRATAS. Direção: Otto Guerra. Brasil: [s. n.], 2018.

COUTINHO, L. *Humor* 01. [S. l.], 2012. Disponível em: <<http://manualdominotauro.blogspot.com/2012/09/humor-01.html>>. Acesso em: 16 out. 2022.

COUTINHO, L. *Manual do Minotauro*. [S. l.], 2008. Disponível em: <<http://manualdominotauro.blogspot.com>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

COUTINHO, L. *Piratas do Tietê*. São Paulo: Devir, 2007. v. 2

DEITCH, K. *O bulevar dos sonhos partidos*. Trad. Maria Clara da Silva Ramos Carneiro. São Paulo: Todavia, 2017.

FERRAZ, E. et al. 1972-1977 - Cinco anos entre os Bárbaros: cidade, canção, corpo. [S. l.], 2021. Disponível em: <<http://www.desbunde.ufba.br>>. Acesso em: 22 out. 2022.

GORDEEFF, E. *A Cidade dos Piratas: o reflexo de uma sociedade*. Atas Do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre Outras Obras, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2021, pp. 409-17.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. Edição reved. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MACHADO, M. R. O cinema industrial no Rio Grande do Sul: a produção em longa-metragem entre 1997 e 2007. In: , 2009, Porto Alegre. IV Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação – PUCRS. Porto Alegre: [s. n.], 2009.

MATANGRANO, B. A.; TAVARES, E. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MENDES, T. (org.). *Humor paulistano. A experiência da Circo Editorial 1984-1995*. São Paulo: SESI-SP, 2014.

MUCCI, L. I. Biografema. In: E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. [S. l.: s. n.], 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/biografema>>. Acesso em: 22 out. 2022.

MÜLLER, M. A cidade dos piratas: entrevista exclusiva com Otto Guerra. [S. l.], 2019. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/a-cidade-dos-piratas-entrevista-exclusiva-com-otto-guerra/>>. Acesso em 22 out. 2022.

OLIVEIRA, C. de C. V for vendetta: *Um diálogo entre quadrinhos e cinema*. 2016. - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

PINHEIRO, C. M. P.; BRANCO, M. A. A.; PANDOLFI, F. L. Estudo do processo de realização da produção de animação em longa-metragem do filme “Até que a Sbornia nos separe”. *Sessões do Imaginário*, [s. l.], v. 21, n. 35, p. 40, 2016.

SILVEIRA, Igor. Movimento Desbunde surgido na ditadura, retoma fôlego com temáticas atuais. *Correio Braziliense*, Brasília, 22 mar. 2015. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/03/22/interna_diversao_arte,476439/movimento-desbunde-surgido-na-ditadura-retoma-folego-com-tematicas-at.shtml>. Acesso em: 22 out. 2022.

Recebido em: 25/10/2022

Aceito em: 16/01/2023