

VERÔNICA DANIEL KOBBS

BRASIL: NAS MELHORES LOJAS DO RAMO, EM LIVRO E DVD

Tese apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Doutor.
Curso de Pós-Graduação em Estudos
Literários, Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes, Universidade Federal do
Paraná.

Orientadora: Prof. Dra. Patrícia Cardoso

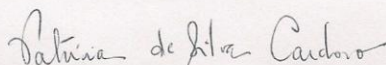
CURITIBA
2009

TERMO DE APROVAÇÃO

VERÔNICA DANIEL KOBS

BRASIL: NAS MELHORES LOJAS DO RAMO, EM LIVRO E DVD

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutorado no Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora: Prof. Orientadora Dra. Patrícia Cardoso (UFPR), Prof. Dr. Francisco Foot Hardman (Unicamp), Prof. Dra. Marilene Weinhardt (UFPR), Prof. Dra. Naira Nascimento (Uniandrade) e Prof. Dra. Renata Telles (UFPR).



Orientadora: Prof. Dra. Patrícia Cardoso
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, UFPR



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
 SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
 COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de tese da doutoranda VERÔNICA DANIEL KOBBS para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Os abaixo assinados PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, FRANCISCO FOOT HARDMAN, MARILENE WEINHARDT, NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO e RENATA TELLES argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a tese:

“BRASIL: NAS MELHORES LOJAS DO RAMO, EM LIVRO E DVD”

Procedida a argüição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO		Aprovada
FRANCISCO FOOT HARDMAN		Aprovada
MARILENE WEINHARDT		aprovada
NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO		Aprovada
RENATA TELLES		Aprovada.

Curitiba, 01 de setembro de 2009.

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
 Coordenadora

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me feito chegar até aqui.

Ao meu marido, Leonir Kobs, por ter me incentivado, desde o princípio, por ter compreendido os momentos de ausência, pelo amor diário e por sempre ter mostrado interesse, ao me ouvir falar de livros e filmes, durante estes quatro anos.

À minha orientadora, Patrícia Cardoso, pela inestimável colaboração na realização deste trabalho, pela disponibilidade e, principalmente, por ter respeitado e apoiado minhas escolhas, quando todos duvidavam de um projeto “pretensioso” e “grande demais”.

A Naira de Almeida Nascimento e Renata Praça de Souza Telles, que participaram da banca de qualificação deste trabalho, pela atenção e pela relevância dos comentários que ajudaram a identificar os principais problemas a serem revistos.

A Benedito Costa, pela atenção, na hora de me ouvir falar sobre o projeto e no momento de conter minha ansiedade, no dia em que foi divulgado o resultado da seleção.

A Brunilda Tempel Reichmann, Sigrid Renaux, Mail Marques de Azevedo e Anna Stegh Camati, pelo estímulo constante e pela confiança que depositam em meu trabalho.

A Cesar Bolivar Daniel e Kelly Gutseit, pela correção do resumo em língua inglesa.

A meus familiares, por terem participado, de diferentes modos, desta etapa importante de minha vida.

A Thomas Prade, que não hesitou em contribuir, na segunda parte deste estudo, com seu “olhar estrangeiro” sobre o Brasil.

Somos o que somos, somos o que somos
Inclassificáveis, inclassificáveis

(Titãs)

RESUMO

Este trabalho analisa textos literários que diferentemente contribuíram na formação da identidade nacional. A tese baseia-se, fundamentalmente, nos estudos de Stuart Hall, e divide-se em três partes. A primeira enfatiza o caráter múltiplo e móvel da identidade brasileira e investe na comparação dos livros selecionados e suas respectivas adaptações cinematográficas. A segunda parte promove uma reflexão sobre a permanência e a revisão dos clichês, na expressão da brasilidade, a partir da associação de leituras feitas por brasileiros a outras, de autoria estrangeira. Para aprofundar esse assunto, algumas considerações sobre *Cidade de Deus*, romance de Paulo Lins e filme de Fernando Meirelles, relacionam a representação do Brasil à repercussão dessa “imagem” junto aos estrangeiros. Na última parte, alguns filmes são discutidos, para demonstrar que o cinema, mesmo sem uma base literária, tem forte apelo social, concorrendo decisivamente para o destaque da pluralidade como critério básico para a (re)construção da identidade nacional.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Adaptação. Identidade nacional. Alteridade.

ABSTRACT

This study analyses literary texts that by different ways contributed to the formation of the national identity. This thesis is based on the conception by Stuart Hall and has three parts. The first emphasizes the multiplicity and the permanent construction of Brazilian identity and establishes comparisons between some selected novels and their respective cinematographic adaptations. The second part instigates a reflection about the support and the review of clichés, on expressions of Brazilianism, combining Brazilian and foreign readings. To deepen that subject, some considerations about *City of God*, novel by Paulo Lins and film by Fernando Meirelles, relate the representation of Brazil to repercussion its abroad. In the last part, some films are discussed to demonstrate that the cinema (even without a literary basis) has strong social appeal and contributes decisively to the importance of the plurality as basic criterion for the (re)construction of national identity.

Keywords: Literature. Cinema. Adaptation. National identity. Alterity.

RIASSUNTO

Questo studio analizza testi letterari che da modi diversi hanno contribuito con la formazione di identità nazionale. La tesi è basata principalmente su concezioni da Stuart Hall e è organizzata in tre parti. La prima sezione enfatizza la varietà e la costruzione permanente dell'identità brasiliana e stabilisce paragoni tra i libri selezionati ed i loro rispettivi adattamenti cinematografici. La seconda parte istiga una riflessione riguardo alla permanenza e revisione di cliché, nelle espressioni di brasilianismo, combinando letture brasiliane e straniere. Per approfondire il tema, alcune considerazioni sul romanzo e sul film *La città di Dio*, da Paulo Lins e Fernando Meirelles, rispettivamente, relazionano la rappresentazione del Brasile alla ripercussione di quella "immagine" fuori del Paese. Nell'ultima parte, alcuni film sono discussi, per dimostrare che il cinema, anche senza una base letteraria, ha forte appello sociale e contribuisce decisamente all'importanza della molteplicità come criterio fondamentale nella (ri)costruzione dell'identità nazionale.

Parole chiavi: Letteratura. Cinema. Adattamento cinematografico. Identità nazionale. Alterità.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
I. PALIMPSESTO BRASIL: LITERATURA E LEITURAS DO BRASIL / CINEMA E LEITURAS DA LITERATURA	22
1. O FILME QUE LÊ O TEXTO QUE LÊ...	29
1.1 LITERATURA E CINEMA: UMA RELAÇÃO PERMANENTE	29
1.2 DO TEXTO LITERÁRIO AO FILME	30
1.3 AS LINGUAGENS E OS RECURSOS DA LITERATURA E DO CINEMA	33
1.4 A PALAVRA É... VISUALIDADE	37
2. ACHADOS DE UMA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA	41
2.1 <i>IRACEMA</i> : EM BUSCA DO ELO PERDIDO	41
2.1.1 Independência: E agora?.....	43
2.1.2 A <i>Iracema</i> original: “Ser mãe é padecer no paraíso.”	47
2.1.3 Uma mulher fatal, em meio a uma natureza exuberante: <i>Iracema</i> ?.....	53
2.1.4 <i>Iracema</i> em nova versão: A índia prostituída	57
2.1.5 <i>Iracema</i> às avessas	61
2.2 <i>MACUNAÍMA</i> : D. N. A. MESTIÇO	63
2.2.1 E <i>Macunaíma</i> virou <i>pop</i>	69
2.2.2 Duas tribos: O país é o mesmo, mas o índio... Quanta diferença!	76
2.2.3 O inferno da metrópole	83
2.2.4 Quem come quem.	92
3. SE DEUS É BRASILEIRO, O DIABO É MULHER.	96
3.1 <i>O PAGADOR DE PROMESSAS</i> E TODOS OS SANTOS DA BAHIA	96
3.1.1 Quem está do lado de Deus?	101
3.1.2 Quando a diferença é o problema.	108
3.2 <i>ENGRAÇADINHA</i> : ANTES E DEPOIS DOS TRINTA	112
3.2.1 O público: Espectador e personagem	118
3.2.2 Erotismo: Tabu e libertação	120
3.2.3 A desmistificação da família	123
3.2.4 A mulher é a chave.	128
3.2.5 O mundo dos contrastes	133
3.2.6 O peso e a leveza do erotismo	139
4. “CAPITALISMO SELVAGEM”	148
4.1 <i>ELES NÃO USAM BLACK-TIE</i> : OPERÁRIO PATRÃO	148
4.1.1 Política, mulher e cotidiano	153
4.1.2 Fora de lugar	159
4.1.3 Trabalhadores, unidos, jamais serão vencidos?	163
4.1.4 Isto está no texto?	171
4.1.5 “A luta continua.”	175
4.1.6 O povo ganha as ruas: “Abaixo a ditadura!”	180
4.1.7 Muito tempo depois... Ditadura?	185
4.2 <i>PASSADO NEGRO EM PAI CONTRA MÃE</i>	191
4.2.1 “Cada um no seu quadrado”	198

4.2.2 “É dando que se recebe.”	202
4.2.3 Cadeia alimentar	211
4.2.4 “Se correr, o bicho pega. se ficar, o bicho come.”	216
4.2.5 A história da negra que queria ser branca.	222
5. “POLÍCIA É POLÍCIA. BANDIDO É BANDIDO.” (SERÁ?)	230
5.1 <i>PIXOTE: O OUTRO LADO DA HISTÓRIA</i>	230
5.1.1 Para uma maior “impressão” de realidade	238
5.1.2 Ficção.doc	246
5.1.3 Com a palavra, os excluídos	256
5.1.4 “Que país é esse?”	263
5.1.5 Documentários S/A	267
5.2 MUITO ALÉM DO CRISTO REDENTOR... CIDADE DE DEUS	278
5.2.1 Realidade em páginas e em cena	287
5.2.2 Descendo e subindo o morro.	293
5.2.3 No filme, a coisa muda.	297
5.2.4 Quem está do lado da lei?	301
5.2.5 “Era no tempo da rainha...”	306
6. QUEM FOMOS, QUEM SOMOS E AONDE CHEGAMOS.	310
6.1 DUAS VEZES LELEU E LISBELA	310
6.1.1 Criamos, mas também copiamos sim, e daí?	317
6.1.2 Metalinguagem e auto-reflexo	321
6.1.3 Simples assim	325
6.2 DESMUNDO: O PARAÍSO NÃO É AQUI.	329
6.2.1 O futuro que há de vir.	332
6.2.2 Romance: Dialógico por natureza.....	337
6.2.3 Uma questão de gênero	339
6.2.4 Brasil: Terra de todos e de ninguém	344
6.2.5 Condição estrangeira	350
6.2.6 Nos idos de 1570... ..	356
6.2.7 Período de recolonização?	360
6.2.8 O mal da História. Principal sintoma: Crise de identidade. Tratamento: Hipnose e regressão	364
II. ENTREATO: O BRASIL, OS BRASILEIROS E OS OUTROS	370
1. IDENTIDADE E RELAÇÕES DE ALTERIDADE: O “ALTER” E O “EGO”	372
1.1 BRASIL-TEXTO	372
1.2 CLICHÊ: MOCINHO OU BANDIDO?	380
1.3 LEITURA GRINGA I: OS DOIS LADOS DO BRASIL	386
1.4 LEITURA GRINGA II: “NEM TANTO AO CÉU, NEM TANTO A TERRA” ..	390
1.5 LEITURA GRINGA III: “VOCÊ JÁ FOI AO BRASIL? ENTÃO NÃO VÁ!” ..	401
1.6 ERA UMA VEZ, NO PAÍS DOS CONTRASTES: O BRASIL PELOS BRASILEIROS.	411
1.7 UM FILME QUE DEU O QUE FALAR.	420
III. FESTIVAL DE FILMES BRASILEIROS. SÓ ROTEIROS ORIGINAIS. ENTRADA FRANCA.	429
1. CHANCHADA EM REVISTA	431

1.1 QUE TAL UM CINEMINHA?	431
1.2 <i>THE AMERICAN WAY OF FAZER CINEMA.</i>	438
1.3 <i>AVISO AOS NAVEGANTES: PREPAREM-SE PARA MUITA AÇÃO, ROMANCE E AVENTURA.</i>	449
2. (O CINEMA NOVO DE) GLAUBER ROCHA DECLARA GUERRA.	459
2.1 UM CINEMA REALMENTE NOVO	459
2.2 A ARTE COMPELATIVA DA REVOLUÇÃO	463
2.3 OS <i>FUZIS</i> NO COMBATE AO “DRAGÃO DA MALDADE”	475
3. CULTURA DE RAIZ	485
3.1 A VOLTA DOS QUE JÁ FORAM.	485
3.2 <i>BAILE PERFUMADO: LAMPIÃO REDIVIVO</i>	489
3.2.1 Da lama (e da fama) ao caos: Refazendo o mito.	495
3.3 A CARNE, EM A <i>MARVADA CARNE</i>	501
3.3.1 Nós fumo, mais nós vortemo!	508
4. PERIFERIA EM DOIS TEMPOS	516
4.1 <i>TAKE 1: O BANDIDO DA LUZ VERMELHA</i>	516
4.1.1 A luz avermelhada sobre os fatos	523
4.2 <i>TAKE 2: AMARELO MANGA</i>	530
4.2.2 Vermelho-sangue e amarelo-manga	535
5. EU TENHO... VOCÊ NÃO TEM.	543
5.1 CAPITALISMO PRIMATA EM <i>TUDO BEM</i>	543
5.2 O ADVENTO DOS <i>SHOPPING CENTERS</i> EM <i>1,99, O SUPERMERCADO QUE VENDE PALAVRAS</i> (OU: O MURO DE BERLIM NÃO CAIU.)	551
5.3 O DILEMA DE O <i>OUTRO LADO DA RUA: O QUE TEMOS E O QUE QUEREMOS.</i>	560
CONCLUSÃO	565
REFERÊNCIAS	571
1. MATERIAIS IMPRESSOS E ELETRÔNICOS	571
2. FILMES	585

INTRODUÇÃO

Brasil: nas melhores lojas do ramo, em livro e DVD. Com este título, tentei já deixar algumas coisas claras sobre os assuntos desta tese. Relacionando duas artes, meu principal objetivo é pensar a identidade nacional, a partir de algumas representações do Brasil, no cinema e na literatura. Mas um título funciona como síntese. Sempre é necessário explicar mais, para dirimir dúvidas ou desfazer possíveis mal-entendidos que possam surgir, durante a leitura. Bem, o que o título não diz é que ao grande tema da identidade relacionam-se outros, como o vínculo interartes estabelecido pelas adaptações, a questão da alteridade e os diferentes modos de representação da brasilidade.

Imagino que o leitor deve estar surpreso, como tantos outros, que, depois de ouvirem o tema, quando a idéia era apenas um esboço de projeto, já na forma de pré-projeto, na ocasião das sucessivas etapas da seleção para o Doutorado em Estudos Literários, ou, ainda, quando já tinha sido reescrito e a tese começava, enfim, a tomar forma, diziam-se assustados com a vastidão do trabalho e perguntavam sobre a delimitação do tema (o dito “recorte”). Outros queriam apenas saber se eu tinha consciência do tamanho da “empreitada”. E havia, ainda, aqueles que me olhavam, concordando com tudo o que eu falava, afinal, quando se percebe que alguém é louco, é melhor não contrariar!

Mas aqui eu tenho linhas suficientes para explicar o que não pude, em alguns minutos de conversa, e para provar minha sanidade. De fato, meu projeto era longo, assim como a tese, que, pelo número de páginas, não me deixa mentir. Também não há um recorte usual, tipo padrão, que combina com a eleição de alguns poucos tópicos, a serem aprofundados no decorrer do estudo. Minha opção foi pela multiplicidade e a principal vantagem disso é que o tamanho combina com o tema, suficientemente amplo. Então, não se tratava apenas de escolher um par livro/filme e aprofundar a análise. Minha idéia não era muito diferente dessa, mas é preciso ressaltar que, neste estudo, os livros e os filmes não são o tema, mas exemplos selecionados cuidadosamente, durante

mais de um ano, para aprofundar o tema da identidade nacional. Sabendo, de antemão, da variedade e da complexidade que seriam exigidas, na abordagem desse assunto, tentei fazer com que a multiplicidade de obras escolhidas pudesse representar a vastidão do conceito que me interessava.

Dessa forma, abri mão de algumas discussões, mais complexas, ou simplesmente infinitas, a fim de não perder de vista o que já tinha priorizado. Por isso, deixei de lado, por um bom tempo, a problemática da *mimesis* e as relações entre realidade e ficção, até que, ao fim e ao cabo, foi inevitável tocar no assunto. Esta introdução tratará disso, mas apenas porque as análises feitas, ao longo de todo o trabalho, não cansam de fazer referência ao vínculo entre arte e contexto, à influência social da arte e ao intrincamento ou à clareza que caracteriza as representações do país, que, afinal de contas, é real! Essa tentativa de fuga, então, resultou em fracasso, mas outra deu muito certo. Refiro-me à ausência proposital de uma discussão que confrontasse os conceitos de nacional, nação e brasilidade, que, se surgisse, em qualquer capítulo, desviaria do objetivo da análise das representações, tanto no quesito brasilidade como no quesito diálogo interartes, além de ir de encontro à opção (feita desde a elaboração do projeto) de restringir ao máximo as digressões e os aportes teóricos.

Apesar de ter plena consciência da subjetividade das escolhas e de ser quase inevitável ao leitor perguntar por que escolhi essas obras, e não outras, tomei a liberdade de me antecipar e, pensando sobre o que condicionou minhas escolhas, acho que formulei uma resposta razoável (a mais completa que consegui). Mudei a lista inúmeras vezes, revi filmes, reli livros, assim como também acabei indo atrás de obras que ainda não conhecia, para tentar “errar menos”. Entretanto, um dia minha orientadora fez com que eu me desse conta de que era hora de parar as buscas e, finalmente, tomar as decisões, afinal, eu mesma havia me imposto esse desafio. Além disso, mesmo que eu gastasse todo o tempo do mundo, ainda seria pouco, já que nenhuma lista agradaria a todos. Sendo assim, dei a lista por terminada e tratei de justificá-la.

Dos temas, tratarei mais adiante, ainda nesta introdução, mas posso adiantar que eles também orientaram minhas escolhas. Os outros critérios foram o conhecimento que eu tinha das obras e o fato de, dentre as que eu conhecia, essas, e não outras, terem sido percebidas como aquelas que mais iam ao encontro de meus interesses e de minhas leituras, pois, como acontece com qualquer pessoa, havia obras que eu terminava de ler ou ver e não conseguia desenvolver uma análise razoável sobre elas, ao passo que outras me pareciam mais fáceis e convidativas. Nesses casos, quando eu redigia o esboço do texto que corresponderia a determinado livro ou filme, a lista de tópicos era imensa, bem como as relações possíveis com outras obras. Como se vê, todas as escolhas são subjetivas. Pensei que talvez a salvação estivesse nos temas, mas esse critério também é subjetivo, já que todos eles não passam de tópicos que *eu* associo à identidade nacional.

Outra coisa que também não foi fácil explicar à maioria das pessoas foi o fato de eu não ter me restringido à concepção de apenas um teórico para resumir a idéia desta tese. No entanto, seria incongruente discutir um tema tão amplo com base em um único autor, ainda mais que não se trata apenas da identidade. Há também as adaptações, a alteridade... Dessa forma, para poder falar das teorias que me auxiliaram, é preciso ir por partes. Consultei vários livros, de diversos autores, mas posso dizer que: a questão da identidade baseei fundamentalmente nos estudos de Stuart Hall; a relação interartes cinema/literatura foi discutida à luz de Júlio Plaza; as representações do Brasil, tanto literárias como fílmicas, contaram com o respaldo da Estética da Recepção; na literatura, dediquei atenção especial aos textos de Antonio Cândido; e, quando o assunto era cinema, recorria freqüentemente aos estudos de Ismail Xavier.

Pela breve apresentação dos principais autores consultados, fica claro que este trabalho, além de associar cinema e literatura, relaciona-se à História e à disciplina que hoje é conhecida como Estudos Culturais. Chego a pensar que esses elos que a literatura estabelece com diferentes áreas é mais um indício da dissolução das fronteiras que a sociedade em geral tem experimentado, nesses

tempos de globalização. Porém, apesar de reunir, aqui, áreas distintas, a literatura será privilegiada. Aqui, peço licença para abrir um parêntesis não tão breve sobre a relação da literatura com a História e com o cinema. Ao contrário do que muitos podem vir a pensar, depois de ler este estudo, ele não se resume a uma historiografia. Aproveitemos essa afirmação categórica, para fazermos o tão citado “pacto” que deve anteceder toda leitura. O fato de a primeira parte do trabalho elencar análises que vão da década de 60 até chegar a produções bastante recentes e de a última parte começar com o período áureo das chanchadas e terminar com o diálogo entre um filme de Arnaldo Jabor e dois filmes lançados no século XXI não significa uma preocupação em recuperar uma ordem histórica e linear da literatura e do cinema. Essa estrutura obedeceu apenas a um critério didático de organização e acabei optando pelo mais óbvio deles. Um exemplo que pode ajudar a esclarecer qual seria minha concepção de História é a organização de cada capítulo, que privilegia diálogos que muitos consideram inusitados, como, por exemplo, a comparação entre *Desmundo*, *Lisbela e o prisioneiro* e com a quase sempre incômoda *Carlota Joaquina*. E o que dizer da aproximação entre *Eles não usam black-tie* e *O que é isso companheiro?* Bem, vou parando por aqui, pois a parte da apresentação dos livros e filmes ainda está por vir.

Vamos ao segundo ponto: a relação com o cinema. Apesar de eu sempre ter feito breve menção ao lugar de destaque destinado à literatura, muitas pessoas que conheceram mais sobre a tese (ou de me ouvir falar sobre ela, ou porque tiveram de avaliá-la) desconfiaram desse espaço privilegiado da literatura, como se fosse mero (e vão) esforço meu de dizer: “Olha, não me esqueci de que o meu doutorado é em Estudos Literários.” Nesse ponto, pedirei outra licença, mas agora para fazer minhas as palavras de Machado de Assis: “Valha-me Deus! é preciso explicar tudo.”¹

E, para explicar, vou me repetir, acrescentar mais alguns detalhes e até usar o itálico para dar a ênfase necessária à afirmação. *Esta tese não é sobre cinema*. A literatura e sua efetiva e continuada presença na sétima arte é que

¹ O trecho citado encerra o capítulo 138 de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

me fizeram pensar em um tema para minha tese. Foi a partir dos textos literários que cheguei à sociedade e à representação da brasilidade. Em seguida, me chamou atenção o aproveitamento que o cinema faz da literatura, através das adaptações. Aliás, o cinema só ganhou espaço, neste trabalho, depois que me dei conta de que vários filmes, de uma enorme lista de produções (que não apenas eram adaptações de obras literárias, mas também excelentes exemplos da representação da brasilidade), tinham muito a acrescentar ao tema da identidade nacional. Como se vê, o cinema (coitado!) teve seu momento de glória, neste estudo, graças à literatura, no primeiro momento, e, depois, graças à questão da identidade. Também são raras as vezes em que recorro à Teoria do Cinema, pois, na análise dos filmes, tento privilegiar não a parte técnica, mas o impacto do cruzamento das artes e o modo como o cinema fez o aproveitamento do texto-base, usando ferramentas e linguagem específicas.

Para aproximar as duas artes em questão, considere “textos” não só os textos literários, mas também os filmes. A primeira razão para essa associação é que, de acordo com a Semiótica, além de a imagem admitir múltiplas interpretações (assim como um texto), também respeita uma “gramática”. Há autores que chegam a se referir a uma “sintaxe visual”. Lúcia Santaella e Winfried Nöth afirmam que “a gramática da imagem é sempre uma gramática textual” e que os planos de articulação da imagem “vão, analogamente à linguagem, de unidades mínimas distintivas até o plano do texto”. (SANTAELLA & NÖTH, 1998, pp. 50-1).

Falta, agora, justificar o uso do país como texto, para o que é importante ter em mente o palimpsesto como metáfora. O Brasil é a matéria-prima das representações literárias e fílmicas. Cada escritor ou diretor é autor, mas também leitor. Se é assim, os filmes e os livros podem ser encarados como uma interpretação do Brasil, em uma cadeia de muitas interpretações, que vão se sobrepondo ao país real, formando as camadas próprias do palimpsesto, que ilustram o processo ininterrupto de construção e reformulação de uma identidade nacional, pela literatura e pelo cinema.

Logo, o caráter mutável da identidade relaciona-se à sociedade, também mutável, de modo que o forjamento de uma identidade nacional não passa de uma meta nunca completamente alcançada, pois, ao se estabelecer uma “cara” para o Brasil, o processo acelerado de mudanças torna-a rapidamente ultrapassada, impulsionando escritores e diretores a uma nova busca. Em razão disso, a brasilidade nunca deve ser considerada isoladamente. O que importa é a soma das várias tentativas de sua construção. Hall refere-se a isso, usando o sujeito como exemplo:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2001, p. 13).

Com o Brasil, acontece o mesmo, razão pela qual apenas uma visão panorâmica dá conta de um conceito itinerante como o de identidade. É o encadeamento de vários momentos, representados de diferentes formas, que possibilita compreender a formação da identidade como um processo constante e interminável.

Deve-se pensar nessa cadeia de leituras, levando-se em conta as adaptações, o que reforça o uso da metáfora do palimpsesto e acentua a variação na formação da identidade nacional. O Brasil é representado em forma de livro, que, depois, é transposto para as telas. As camadas vão se sobrepondo, mas, inevitavelmente, as interpretações divergem. Aparentemente, o processo implica duplicação e, depois, triplicação. Mas não se pode esquecer que a subjetividade por trás de cada representação é responsável por mudanças significativas, apesar de, teoricamente, a base ser a mesma. Outra coisa que impede o decalque, na primeira transposição (realidade/texto literário) e na segunda (texto literário/ filme), é o conceito de representação, que investe na relação indireta com o objeto a ser representado.

Com base nos estudos de Max Bense, Santaella e Nöth referem-se à diferença entre apresentação e representação: “Objetos apresentados funcionam ontologicamente; objetos representados funcionam semioticamente.” (SANTAELLA & NÖTH, 1998, p. 20). Tomaz Tadeu da Silva, no artigo *A produção social da identidade e da diferença*, menciona a relevância da representação, na construção da identidade:

[...] a representação não aloja a presença do “real” ou do significado. A representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. (SILVA, 2003, p. 91).

A partir da citação acima, constata-se que a identidade não é dada, mas criada. As diversas formas de sua expressão são resultados das leituras que se fazem de uma determinada realidade. Considerá-las ou não “verdadeiras” ou viáveis é função do leitor/espectador, que elege uma, em detrimento de outras, pelo simples fato de que é necessário ter uma identidade e acreditar nela.

Pensando na cisão que a representação provoca com a realidade, Eduardo Lourenço, em *O labirinto da saudade*, relaciona o discurso literário com “uma pátria *a ser feita* e não apenas *já feita*”. (LOURENÇO, 1992, p. 82). Com isso, o caráter fragmentado da identidade é reforçado, pela subjetividade do recorte que se faz da realidade que se quer representar e pela leitura que se faz da realidade selecionada. Isso possibilita, por sua vez, a relativização do conceito de *mimesis*. Até que ponto é possível imitar a realidade, se o autor pode, através de seu discurso, criar um país totalmente novo, ideal e não real?

A questão é complicada e até mesmo paradoxal. Não há imitação. A realidade, na representação, é diluída, estilhaçando-se no universo criado a partir dela, mas que, apesar disso, tem liberdade para criticá-la e transformá-la. As representações não podem ser interpretadas como verdadeiras; podem ser, no máximo, verossímeis. Logo, não se trata de considerar a literatura e o cinema como documentos. São expressões de arte e, como tais, sem nenhum vínculo *direto* com a realidade. Entretanto, isso não significa afirmar que ambas sejam

incapazes de refletir, ainda que de modo bastante refratado, pelos desvios normais e imperativos, em qualquer processo de transposição, aspectos sociais de extrema relevância e a grande vantagem desse ponto de vista é sua contribuição na desmistificação de que todo tipo de arte restringe-se à ficção e é apenas arte.

Na opinião de Raymundo Faoro, as representações podem ser entendidas, a partir do que ele chama “*mimesis* dialética”, que, segundo o autor, é mais própria, para dar conta das transformações que freqüentemente a arte opera na realidade, já que tem a criação como palavra-chave:

A arte deforma a realidade, na *mimesis dialética*, não raro intencionalmente, por obra de sua estrutura específica. Na criação artística configura-se uma categoria própria de história, recolhida da imagem quebrada e reconstruída, mediante simetria e desenho próprios. (FAORO, 1982, p. 417).

De certo modo, Flora Süssekind, ao explicar o título da obra *Tal Brasil, qual romance?*, discorre também sobre a *mimesis* e, como Faoro, rejeita a idéia de simples transferência e de perfeita correspondência entre arte e realidade:

Equivocada é a repetição que explica o elo de ligação ente um “tal” e outro. Ao se anunciar o segundo “tal”, [...] transparecem as diferenças com relação ao primeiro e o que era a mera cópia, “tal”, vira: “qual?”. O que era identidade vira fratura, o que era semelhança vira diferença. O que era afirmação vira pergunta. A certeza transforma-se em perplexidade. (SÜSSEKIND, 1984, p. 66).

Com essa afirmação e com o cinema surgindo como terceiro personagem, em um jogo protagonizado, antes, apenas pela realidade e pela literatura, forma-se uma cadeia, na qual os dois momentos de transição (realidade-literatura e literatura-cinema) vão acumulando mudanças próprias de toda representação, que pode também ser entendida como “leitura”, ou “releitura”. Ao basear-se no real, a literatura lê o espaço e a sociedade, para transformá-los em material de ficção, mas o cinema, ao adaptar um texto literário, faz nova leitura desse espaço, pois a transposição de um texto para a tela faz as mudanças se multiplicarem, já que, em cima do recorte do escritor,

agora vem o do cineasta, que, na impossibilidade de adaptar o texto todo, é obrigado a fazer uma seleção, que, por vezes, altera significativamente o resultado. Resultados diferentes, mas não excludentes. Como postula Stuart Hall, no conceito contemporâneo de identidade, são as diferenças que levam a uma visão mais ampla do conjunto.

Acreditando, ao menos de início, ter esclarecido as principais questões que orientam este trabalho, considero de grande importância apresentar as partes que o compõem. Não se trata apenas de retomar os títulos que já apareceram no *Sumário*. A intenção é tentar tornar mais clara a divisão estabelecida. Como quase tudo, a estrutura passou por inúmeras mudanças, tendo em vista a distribuição de tópicos proposta no projeto e na versão apresentada para a qualificação. Contrariando as expectativas de muitos, não começo destinando uma longa parte aos pressupostos teóricos. A teoria está presente, mas optei por citá-la em meio às análises. Claro que, para essa regra, também há exceções, que são *O filme que lê o texto que lê...*, capítulo que abre a parte I, e *Cultura de raiz*, terceiro capítulo da parte III. O primeiro é praticamente só teoria e o segundo traz uma introdução teórica razoável.

A primeira parte da tese, *Palimpsesto Brasil: literatura e leituras do Brasil/cinema e leituras da literatura*, inicia com uma breve explanação das diferenças e semelhanças entre literatura e cinema, no capítulo mencionado acima, *O filme que lê o texto que lê...* A partir daí, há uma seqüência de cinco capítulos, cabendo a cada um deles a análise de dois textos literários e suas respectivas adaptações fílmicas. Mesmo havendo um livro e um filme principais, em cada subdivisão dos capítulos, ao final, cito outro(s) filme(s), independente do fato de esse(s) ser(em) ou não adaptação(ões) de um texto literário. O objetivo é estabelecer um grande número de comparações, feitas em forma de análise, e, às vezes, de simples comentários.

Achados de uma escavação arqueológica abrange, fundamentalmente, *Iracema*, de José de Alencar, os filmes *Iracema*, de Carlos Coimbra, e *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky, o livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e o filme de mesmo nome, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. A

junção dessas obras deve-se ao fato de, em momentos distintos da História, Alencar, durante o Romantismo, e Mário de Andrade, no Modernismo, terem contribuído para a “remodelação da inteligência nacional”, a partir da exploração de nosso mito fundador, que abrange a oposição primitivo *versus* civilizado, que, por sua vez, remete à relação entre próprio e estrangeiro, que embasa a questão identitária.

No capítulo intitulado *Se Deus é brasileiro, o diabo é mulher*, destacam-se *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, *Asfalto selvagem*, de Nelson Rodrigues, e suas adaptações fílmicas correspondentes: *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, e *Engraçadinha*, de Haroldo Barbosa. Em ambos os casos, são enfatizadas as características típicas da brasilidade, a hipocrisia social e o aspecto popular. Na obra de Dias Gomes, a “onda” de popularidade é resultado da incorporação do negro e de sua cultura, na sociedade e nas artes, razão pela qual a peça em questão (e o filme, conseqüentemente) investe no sincretismo, partindo da escolha do cenário baiano para a inserção da capoeira e do candomblé, principalmente, que muito bem representam a cultura africana. Já a obra de Nelson Rodrigues foi escolhida para representar um elemento popularíssimo: o erotismo, característica importante, no imenso mosaico que compõe a identidade nacional.

As diferenças de classe, as relações de trabalho e a distinção entre classe e individualismo são discutidas no capítulo “*Capitalismo selvagem*”, a partir de *Eles não usam black-tie*, peça de Gianfrancesco Guarnieri e filme de Leon Hirszman, *Pai contra mãe*, conto de Machado de Assis, e de sua adaptação fílmica correspondente, *Quanto vale ou é por quilo*, com direção de Sérgio Bianchi. O que aproxima as análises desse capítulo é a interpretação do capitalismo como causa da exclusão social, possibilitando uma discussão que envolve opressão e liberdade.

Sob o título “*Polícia é polícia. Bandido é bandido.*” (*Será?*), *Pixote*, livro de José Louzeiro e filme de Hector Babenco, relaciona-se a *Cidade de Deus*, livro de Paulo Lins adaptado para o cinema por Fernando Meirelles. Também buscando dar voz aos excluídos, essas obras mudam significativamente o modo

de focalizar o país. As atenções se voltam para a violência, nas ruas e em espaços marginais, como os reformatórios e as favelas. Em vez de apenas privilegiar o urbano, opta-se pelo afunilamento, destacando a periferia da cidade grande, que surge como um mundo “extra-oficial”. Além disso, como o título do capítulo anuncia, tanto *Pixote* como *Cidade de Deus* relativizam a função protetora da polícia.

Quem fomos, quem somos e aonde chegamos, último capítulo da parte I, reúne as versões literária e cinematográfica de *Lisbela e o prisioneiro*, de Osman Lins e Guel Arraes, respectivamente, e de *Desmundo*, da escritora Ana Miranda e do diretor Alain Fresnot. Essas obras têm em comum a desmistificação. Embora, no caso de *Lisbela e o prisioneiro*, isso fique mais a cargo do filme que do livro, a idéia é assumir a hibridização como etapa necessária ao desenvolvimento cultural. As mudanças que o filme faz, ao adaptar o texto literário, são tantas e tão intensas que acabam por revitalizar a peça de Osman Lins. Guel Arraes empresta do texto-base o regionalismo e dá espaço à reflexão sobre os modos de reagir à globalização e sobre a dissolução das fronteiras. No caso de *Desmundo*, as transformações do filme, em relação ao texto-base, também são nítidas, mas as reflexões suscitadas são outras. O período da colonização do Brasil é retratado sem a moldura do mito da convivência harmônica entre colonizadores e colonizados.

Tentando contemplar a diversidade de várias maneiras, eis que ela excede os limites da relação interartes e da escolha dos temas, livros e filmes, fazendo-se notar também na mudança de *corpus* e, muitas vezes, de tom, na passagem de uma parte a outra do estudo. A segunda parte da tese, bastante curta, daí o título *Entreato: o Brasil, os brasileiros e os outros*, exemplifica bem isso e mistura desenhos animados com marchinhas carnavalescas, crônicas e até poemas. Para ser coerente com a brevidade anunciada no título, essa parte tem apenas um capítulo e prevê a discussão das obras literárias e das adaptações fílmicas, a partir da Estética da Recepção. Dentre os princípios retomados, merecem ênfase aqueles que se referem à subjetividade da interpretação, o que se liga intensamente à multiplicidade de pontos-de-vista.

Isso permite que escritores e diretores sejam considerados não só produtores, mas também intérpretes. Dentro da investigação dos diferentes modos que os diferentes leitores usam, para representar o Brasil, discute-se a permanência e a ruptura dos clichês, nas produções de autoria brasileira e estrangeira, ampliação que resulta do fato de considerar a resposta do público à representação dos livros e dos filmes.

Tentando “amarrar” todas essas questões, o final dessa parte dedica-se à análise do filme *Cidade de Deus*, escolhido, dentre tantos outros, por inúmeras razões: porque esse filme exemplifica a ruptura com os clichês; porque demonstra como a leitura do diretor opera transformações no texto literário, apesar de esse ser a base para a escrita do roteiro; porque mostra que, mesmo com a influência da literatura sobre o cinema, em um primeiro momento, o processo inverso também acontece, no instante em que filmes baseados em obras literárias interferem no texto-base, atualizando-o e, por vezes, inserindo-o, novamente, no mercado; e também porque o filme é exemplo claro de que algumas representações alcançam grande repercussão, dentro e fora do país, processo que provoca reações que oscilam entre o predomínio da negatividade e o aspecto positivo de reconhecer como verossímil uma representação que ressalta a exclusão e a violência.

A terceira parte deste estudo, *Festival de filmes brasileiros. Só roteiros originais. Entrada franca*, é composta de cinco capítulos e demonstra que o cinema também se faz como forma de arte independente. Entretanto, isso não quer dizer que a diferença em relação aos temas enfatizados na literatura esteja garantida. Muito pelo contrário. A natureza social das artes encarrega-se de promover inúmeras coincidências entre as representações literárias e cinematográficas de brasilidade. Em *Chanchada em revista*, são citados exemplos de vários filmes do gênero em questão, apesar de a estrela do capítulo ser *Aviso aos navegantes*, com direção de Watson Macedo. O principal objetivo dessa análise é conjugar a submissão associada à adoção do modelo Hollywoodiano de fazer cinema à ousadia e à irreverência dos filmes brasileiros das décadas de 40 e 50, que investiam bastante na paródia.

No capítulo (*O Cinema Novo de) Glauber Rocha declara guerra*, são contemplados vários filmes, de modo a ressaltar a reação do Cinema Novo às chanchadas, posição que se consolidou com a proposta de desalienar o público, colocando-o em contato com um universo que se opusesse completamente ao mundo de aventura, cruzeiros marítimos e finais felizes que imperava nos filmes protagonizados por Oscarito, Grande Otelo e companhia.

Cultura de raiz encarrega-se de mostrar como, na revisão do conceito de identidade, o presente pode interferir de modo decisivo sobre o passado, provocando mudanças acentuadas de perspectiva. Para exemplificar esse processo, são discutidos os filmes *Baile perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, e *A marvada carne*, de André Klotzel, que revisitam duas figuras-símbolos da cultura brasileira: o cangaceiro e o caipira. O resultado do “resgate” é desmistificador, em ambos os casos. Lampião, por exemplo, é desinvestido de sua “autoridade”, revelando o homem comum que havia por trás do mito. Já o caipira livra-se da caracterização estereotipada que enfatizava o ócio e a ingenuidade.

Os filmes *Amarelo manga*, de Cláudio Assis, e *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, integram o capítulo *Periferia em dois tempos*. Em discussão, a violência, que assume funções distintas, em um e em outro filme. No primeiro caso, ela confirma a desestabilização sofrida pelo conceito de comunidade, ao mesmo tempo em que acentua o individualismo. Já no filme de Sganzerla, a violência torna-se evidente pela glamourização do crime. Quanto ao destaque à periferia, no título do capítulo, a justificativa é que, no filme de Cláudio Assis, a comunidade em ruínas é a periferia de Recife e, em *O bandido da luz vermelha*, a periferia serve de metáfora, para mostrar o jogo político, feito pelas autoridades, na década de 60, para distrair a atenção do povo, com assuntos de menor importância, afinal, havia extrema conveniência em fazer um bandido virar notícia, para esconder ações de políticos corruptos, lavagem de dinheiro e tudo o mais de podre “no reino da *Terra Brasilis*”.

O último capítulo da terceira e também última parte da tese, intitulado *Eu tenho... Você não tem*, começa combinando dois filmes, de épocas diferentes, mas com tema muito parecido: *Tudo bem*, de Arnaldo Jabor, de 1978, e *1,99: O supermercado que vende palavras*, de Marcelo Masagão, de 2004. Os dois discutem os “prejuízos” do capitalismo: a diferença de classes e o consumo. No entanto, dada a contemporaneidade de *1,99*, que permite associar os tópicos já mencionados a questões como insegurança, individualismo e predomínio dos “não-lugares” ou dos espaços artificiais, o filme de Marcelo Masagão é comparado também à produção de Marcos Bernstein, *O outro lado da rua*, com o qual é possível estabelecer vários pontos de contato.

Apresentações feitas, escolhas justificadas. Creio que já é possível dar início à leitura da tese propriamente dita, mas, antes, um aviso de última hora, porém, de fundamental importância: Para evitar as oscilações geralmente causadas pelas reformas ortográficas, reservei-me o direito de optar pela grafia antiga, já que, de acordo com a lei, as formas nova e antiga podem coexistir até 31 de dezembro de 2012. Além disso, convenhamos que não seria nada fácil mudar as 400 páginas já prontas, quando foi anunciado que as novas regras entrariam em vigor. Isso sem contar que, hoje, depois de alguns meses de essa novidade ter sido instituída, autores de dicionários, gramáticas e os imortais da ABL ainda não entraram em um “acordo” para interpretar as brechas da lei. Culpa do *et cetera*.

I

**PALIMPSESTO BRASIL: LITERATURA E LEITURAS DO BRASIL /
CINEMA E LEITURAS DA LITERATURA**

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos [...] todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. [...]. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.

Gérard Genette

1. O FILME QUE LÊ O TEXTO QUE LÊ...

1.1 LITERATURA E CINEMA: UMA RELAÇÃO PERMANENTE

Nas relações interartes, há grande destaque para a associação do cinema com a literatura, pelo acúmulo de obras literárias transformadas em filme. Muitos estudiosos sugerem que isso aconteça com extrema frequência, porque a necessidade de um “enredo” persegue escritores e roteiristas. Como uma coisa leva à outra, é claro que o “enredo” depende da presença dos demais elementos da “estrutura narrativa”. Entretanto, devido às peculiaridades de cada área, pode-se falar em narrativa fílmica ou cinematográfica e em narrativa literária. A principal diferença entre elas fica por conta dos recursos de que cada arte dispõe para organizar seus elementos, montando a seqüência do filme ou do texto literário, o que permite, como resultado, produtos bem distintos, justamente pelo fato de literatura e cinema serem sistemas de signos diversos. O cinema tem maior apelo visual, contrapondo-se à literatura, uma arte que bem representa o império da linguagem escrita. Com uma linguagem própria, o cinema, mesmo emprestando textos literários, opera o que Júlio Plaza chama “tradução intersemiótica”, qualificada pelo autor como “prática artística” que “se consoma como recepção produtiva”. (PLAZA, 2003, p. 209).

Sendo assim, a fidelidade ao texto literário deixa de ser uma exigência, por dois motivos básicos: porque o filme é uma obra de arte; e porque, ao usar o texto literário como base, o filme é resultado de uma leitura específica. Depois de ler o texto, o diretor o transforma, ao aplicar sobre o material informações que fazem parte de sua bagagem cultural. Pode-se afirmar até que o artista/diretor se apropria do texto, para dar concretude à sua leitura particular. Isso encontra reforço na própria Estética da Recepção, com posições consideradas mais radicais, como a de Stanley Fish, por exemplo, que considera que a leitura ou a

ação do leitor sobre o texto o transforma em outro texto, diferente daquele publicado pelo autor, pois o leitor, com as várias interferências que faz durante a leitura, vai também “escrevendo” partes do texto e se transformando em co-autor.

Claus Clüver chama a atenção para o fato de a adaptação desatrear-se, cada vez mais, do quesito fidelidade, idéia compartilhada por Pavis, que afirma: “Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria.” (PAVIS, 1999, p. 11). Levando adiante essa idéia de liberdade, a adaptação como tradução intersemiótica é destacada por Júlio Plaza, que a percebe como um ato criativo, e não apenas reproducional, e que tem a função de manter em contato dois sistemas, propiciando, através das diferenças, um diálogo bastante profícuo entre eles:

[...] concebemos a Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogos de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2003, p. 209).

1.2 DO TEXTO LITERÁRIO AO FILME

É conhecida a influência da literatura sobre o cinema, desde o surgimento da sétima arte. Entre a televisão e a literatura, a mesma relação estreita pode ser percebida. O modo de ver tais associações varia bastante, embora, quase sempre, a literatura saia privilegiada, pelo quesito anterioridade, já que, na maioria das vezes, são os seus textos que influenciam os demais produtos artísticos, e não o contrário. São inúmeros os filmes e as telenovelas que são adaptações de textos literários. Em primeiro lugar, o cineasta precisa de uma boa história e a literatura dispõe de muitas. No início, o cinema usava a fama da literatura, para promover seus filmes. Hoje, a literatura também se beneficia com

a audiência da tevê e do cinema.

Para se ter idéia de quão antiga é a utilização que o cinema faz dos textos literários, basta atentar para o fato de que, em 1867, Méliès adaptava da literatura *Fausto e Margarida*. Esse processo de transposição de uma arte à outra ganhou maior relevo em 1908, com a criação da Sociedade de Filmes de Arte, que, por sua vez, tinha como principal meta reagir aos modelos ou às fórmulas para se fazer filmes. A saída era, então, investir nas adaptações. Dessa forma, os filmes não seriam previsíveis, nem similares. Porém, o desafio da adaptação era, e continua sendo, pensar em soluções para transpor o material literário para as telas, da melhor forma, pensando, inclusive, que o cinema dispõe de recursos específicos que não são acessíveis à literatura e vice-versa.

Essa relação entre literatura e cinema intensifica-se dia após dia, o que pode ser comprovado não só pelas inúmeras adaptações de obras literárias para o cinema, mas também pela criação relativamente recente do Projeto PIC-TV — Programa de Integração Cinema e TV, projeto responsável por produções como *O auto da compadecida* e *Caramuru, a invenção do Brasil*, por exemplo, lançadas primeiro na televisão, em formato de minisséries, e, pouquíssimo tempo depois, no cinema. O resultado atingiu as expectativas dos idealizadores do projeto: recordes de audiência e bilheteria e gastos reduzidos. Tal mudança na distribuição é analisada por Christian Dunker, que atenta também para a estreita e crescente relação entre cinema e propaganda:

Antes de tudo cabe assinalar algumas transformações. Na última década o cinema nacional incorpora-se definitivamente ao sistema de distribuição e divulgação das grandes produtoras. Financiamentos híbridos tornam-se mais constantes diante da Lei de Incentivo à Cultura, da participação de empresas brasileiras e consórcios americanos. Fruto desse deslocamento, o cinema nacional desprende-se um pouco do circuito europeu, onde sempre teve melhor acolhida, e passa a ser reconhecido pela chamada Academia de Hollywood, primeiro com *O quatrilho* (Luis Carlos Barreto, 1995) e depois com *Central do Brasil* (Walter Salles Jr., 1998). Isso teve por efeito a formação de um grupo relativamente restrito de diretores com acesso às linhas de crédito para produção e benefícios estatais indiretos. Concomitantemente, acompanhamos uma crescente inserção do cinema nacional junto às camadas médias. A qualidade técnica mostra

uma sensível evolução, que não é fruto apenas do aumento dos insumos, mas também da aproximação gradual entre o universo da produção cinematográfica e o cinema publicitário brasileiro, ascendente nesse mesmo período. Filmes como *Domésticas*, e empreendimentos correlatos, foram gestados a partir de produção de filmes publicitários e são tributários em sua composição, argumento e, principalmente, montagem das técnicas e costumes da propaganda. A distribuição em formato vídeo e DVD integra-se ao sistema. Igualmente, a convergência entre cinema e o universo da televisão torna-se mais intensa, principalmente no que diz respeito ao público infantil e adolescente. (DUNKER, 2005, pp. 3-4).

Antes da integração entre literatura, tevê e cinema, Umberto Eco, em vários textos, analisou o parentesco entre cinema e literatura, falando sobre a obra de Manzoni, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*: “Não venham me dizer que um escritor do século XIX desconhecia técnicas cinematográficas: ao contrário, os diretores de cinema é que usam técnicas da literatura de ficção.” (ECO, 1994, p. 77). Tal citação, ao mesmo tempo em que menciona a ligação entre as duas artes, coloca a literatura como pioneira na utilização de recursos que serão, também, usados pelo cinema. É claro que isso se deve ao fato de a literatura ser muito mais antiga que o cinema, arte extremamente nova.

Há autores que são radicais, ao defenderem a supremacia da literatura em relação ao cinema. É o caso de José Martínez Ruiz, que afirma, categoricamente: “El cine es literatura, si no es literatura, no es nada.” (CARDOSO, 2005, p. 1). Pode-se compreender tão enfática afirmação, se for considerada a semelhança entre as estruturas das narrativas literária e fílmica. A isso também deve ser acrescentada, novamente, tal é a sua importância, a anterioridade da literatura, o que faz com que ela sempre dite as regras. É claro que o cinema dispõe de técnicas próprias, mas também é inegável o empréstimo que faz de recursos há muito utilizados pela arte literária.

Em contrapartida, há críticos que se opõem ao estabelecimento de uma relação tão estreita entre cinema e literatura. É o caso de Sylvio Back, que mostra uma visão mais de realizador que de consumidor ou espectador. A questão abordada por ele não opõe cinema e literatura valorativamente. Back isenta-se desse tipo de julgamento, ao distinguir as duas artes a partir do instrumental de que cada uma delas pode dispor. Artes diferentes, meios

diferentes e linguagens igualmente diferentes simplificam sua posição. Para ele, a relação entre as duas artes é “conflituosa”, porque “cinema é visibilidade; literatura é invisibilidade” (BACK, 2005, p. 1). O cineasta ainda vai além, rejeitando a possibilidade de comparação entre livros e filmes e afirmando: “Quanto maior a traição, melhor o resultado.” (BACK, 2005, p. 1). Porém, se o intento é dedicar-se ao cinema, considerado por ele um tipo de arte totalmente avesso à literatura, não se justifica o uso do texto literário como base. É possível fazer roteiros bastante originais, sem o texto literário servir como matéria-prima, como bem demonstram os filmes do próprio Sylvio Back e os de Glauber Rocha, por exemplo.

1.3 AS LINGUAGENS E OS RECURSOS DA LITERATURA E DO CINEMA

Talvez a definição mais aceita de adaptação, hoje, seja a de “transcrição”, termo de Haroldo de Campos que prevê a transferência de um sistema de signos (literatura, neste caso) a outro (cinema), mas não de forma extremamente fiel. A criação é permitida, mas de modo que a base da história literária não seja alterada. Portanto, desvios mínimos são permitidos e mesmo inevitáveis, já que o roteirista, para fazer a adaptação do texto original, deve partir da seleção de cenas, o que resulta em cortes, principalmente, e na condensação de vários personagens em apenas um. Tais processos são amplamente utilizados, pois, nas adaptações, o que dita a maioria das regras é o fator tempo, pela necessidade de reproduzir uma obra de duzentas páginas ou mais em apenas duas horas, duração média dos filmes de longa metragem. Outros processos que aparecem nas adaptações são os acréscimos e a ampliação da participação de determinado personagem.

Para transpor para as telas um texto primeiro pensado literariamente, o cinema empresta recursos literários, o que é possível, pela presença dos elementos da narrativa também no filme. O filme, assim como o texto escrito,

deve ter um enredo, que envolve personagens, que, por sua vez, movem-se em determinado ambiente, agindo de forma a inscrever os fatos em determinada ordem, cronológica ou não. Além disso, o papel do narrador, no texto, pode ser relacionado ao posicionamento da câmera, por exemplo, já que os recortes do que é mostrado na tela determinam se o espectador terá um ângulo amplo ou restrito de visão. Isso sem falar nos filmes que optam por uma narração explícita, como é o caso do filme *Memórias póstumas*, de André Klotzel. A câmera funciona para aproximar o espectador do personagem, por exemplo, quando a opção é pelo primeiro ou primeiríssimo plano. Isso equivale ao narrador detalhista ou provocador, que busca enfatizar, no leitor, a emoção suscitada pelas ações dos personagens. Da mesma forma, as câmeras baixa e alta podem indicar atitudes de enaltecimento e inferiorização, respectivamente, do narrador frente aos personagens. Além dessas semelhanças, a cena também é uma unidade do universo literário, apesar de, hoje, seu conceito ser imediatamente relacionado ao aspecto visual e aos meios de comunicação que têm a visualidade como elemento principal, como o cinema e a televisão.

Marinyse Prates de Oliveira, em seu artigo *Laços entre a tela e a página*, faz referência ao surgimento do videocassete como um marco do entrelaçamento entre literatura e cinema, já que as possibilidades oferecidas por esse aparelho, de adiantar e retroceder o filme, equivalem às possibilidades que o livro oferece ao leitor, de avançar algumas páginas e, principalmente, de voltar a determinadas partes, para tentar compreender melhor alguma parte da história. Nas palavras da autora:

O surgimento do videocassete, não há dúvida, possibilitou um aprofundamento dessa relação que já era naturalmente estreita. Ao facultar ao espectador interferir no processo de projeção, retrocedendo, adiantando ou interrompendo-o, o vídeo conferiu ao espectador do filme as facilidades de manuseio próprias do leitor de livros. (OLIVEIRA, 2005, p. 2).

E há que se mencionar a aproximação feita por Aguiar e Silva, que define também o filme como texto, ou como um “conjunto permanente de elementos ordenados, cujas co-presença, interação e função são consideradas por um codificador e/ou por um decodificador como reguladas por um determinado sistema sígnico” (SILVA, 1988, pp. 597-8). Não só a literatura sempre serviu, desde que o cinema foi inventado, como matéria-prima para os filmes, dos mais diferentes gêneros, como vários escritores da literatura universal trabalharam como roteiristas. Como exemplos, podem ser citados os nomes de Scott Fitzgerald, William Faulkner e Aldous Huxley, entre outros. Além desses, Marinyse Prates lembra ainda os nomes de Gore Vidal, James Age e Nathanael West. Paulo Emílio de Salles Gomes vai além do parentesco entre literatura e cinema. Para ele, “o cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desse apoio que eventualmente digere” (OLIVEIRA, 2005, p. 2). De todas essas linguagens, o crítico menciona a literatura e o teatro como as artes que têm mais afinidade com o cinema.

Apesar de serem várias as semelhanças entre o cinema e a literatura, as diferenças podem gerar complicações, na hora de transpor o texto literário para as telas, dependendo da obra escolhida. Segundo Jorge Furtado, a principal dificuldade do roteirista é concretizar sentimentos e sensações, pois o roteiro de um filme deve ser visual, já que, no cinema, não ocorre como na literatura, que, através das palavras, leva o leitor a imaginar o que está sendo descrito. O filme já é o resultado de uma leitura. Por isso, deve transformar tudo o que na obra literária é abstrato em algo visível e concreto. Por esse motivo, a adaptação é extremamente subjetiva, o que pode ser facilmente percebido depois de um número de pessoas que foram assistir a uma adaptação qualquer comentarem: “Não gostei do filme” ou “Não foi o que eu esperava”.

Dessa forma, a adaptação será mais bem aproveitada, se o espectador já tiver lido o texto literário, para poder julgar a transposição do texto à tela, argumentando e, até, comparando sua visão, no momento da leitura, à visão apresentada no filme. Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, atentando para o fato da subjetividade da leitura, permitida pela própria natureza

polissêmica do texto literário, menciona: “No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro ‘vista’ mentalmente por um diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num set para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme.” (CALVINO, 1993, p. 99).

Quando trata das lacunas do texto literário, que, segundo Jorge Furtado e outros autores, já aparecem preenchidas, no filme, Umberto Eco diz que não pode ser esquecido o fato de o produto cinematográfico exigir também a colaboração do espectador:

Também no filme, às vezes mais do que no romance, existem os “vazios” das coisas não ditas (ou não mostradas) que o espectador tem de preencher se quiser dar sentido à história. Aliás, se um romance pode ter páginas à disposição para tracejar a psicologia de um personagem, o filme, não raro, tem de limitar-se a um gesto, a uma fugaz expressão do rosto, a uma fala de diálogo. Então “o espectador pensa”, ou melhor, diria, deveria pensar. Como diz Fumagalli, “as técnicas da escrita dramatúrgica ensinam cada vez mais a trabalhar como se na tela só pudessem aparecer as pontas dos icebergs”, e freqüentemente “vemos um, mas — se prestarmos atenção — compreendemos dez”. (ECO, 2005, p. 98).

A afirmação de Eco sugere o encadeamento de leituras que o processo de adaptação de um texto literário inicia. Assim como o leitor/diretor deve preencher os “vazios” deixados pelo autor, na escrita do texto, do mesmo modo o espectador deve completar as lacunas deixadas pelo diretor, que de leitor passa a autor do filme, quando opta por apresentar sua leitura particular, mesmo que tenha escolhido a adaptação, em vez de filmar um roteiro original. Em outras palavras, retomando a concepção de Aguiar e Silva, mencionada anteriormente, o filme é também um tipo de texto e exige do espectador o que o livro exige de seu leitor. Mais uma vez, apresenta-se a intrínseca relação existente entre cinema e literatura. Em uma palestra intitulada *Adaptação literária para cinema e televisão*, em Passo Fundo (RS), na ocasião da 10ª Jornada Nacional de Literatura, Jorge Furtado listou várias características que o cinema herdou da literatura:

De Homero o cinema aprendeu o flash-back e a idéia de que cronologia é vício. De Petrônio, o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso. De Dante, a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto. De Boccaccio, a idéia da fábula como entretenimento. De Rabelais, os delírios visuais e a certeza de que a arte é tudo que a natureza não é. De Montaigne, o esforço para registrar a condição humana. De Shakespeare, Cervantes (e também de Giotto), a corporalidade do personagem e o poder da tragédia. Da comédia de Molière o cinema aprende que a história é uma máquina. Voltaire ensinou a decupagem, a técnica do holofote e o humor como forma avançada da filosofia. De Goethe o cinema (e também a televisão) aprendem o prazer do sofrimento alheio. De Stendhal e Balzac vem o realismo, a narração off e o autor como personagem. De Flaubert, vem a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura. Brecht é o pai do cinema-teatro e da idéia de que realismo tem hora. (FURTADO, 2005, p. 4).

1.4 A PALAVRA É... VISUALIDADE.

No entanto, com o diálogo entre as artes, o cinema também passou a interferir de modo relevante e bastante positivo na produção de textos literários, sobretudo depois da década de 50. Entre tantos exemplos, cabe destacar *Maciste no inferno*, de Valêncio Xavier, que se passa dentro de um cinema e que intercala cenas do filme que está sendo assistido pelo espectador/personagem com sua própria história, estabelecendo um contraponto entre o herói Maciste e o espectador/personagem, já que este é parte do universo cotidiano e, portanto, é descrito como um homem solitário e decrépito, em busca de instantes fortuitos e parques de prazer, numa sessão de cinema. De estilo completamente diferente, *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, também merece destaque, pelo alto teor imagético da narrativa, possibilitado pela proliferação de metáforas em muitos trechos da história, os quais, por sua vez, mesclam o poético ao descritivo, provocando a visibilidade.

Apesar de o diálogo interartes ser, atualmente, encarado como indício de pós-modernidade, já que essa tendência caracteriza-se “por uma imensa inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização dos meios tecnológicos que terminam por homogeneizar, pasteurizar e rasurar as diferenças: tempo de

mistura” (PLAZA, 2003, p. 206), a relação da literatura com as outras artes é já conhecida e, para resgatá-la, basta voltarmos ao período de transição entre os séculos XIX e XX. As mudanças que estavam se inscrevendo na arte daquele contexto histórico enfatizavam uma literatura de ruptura, caso do texto *Un coup de dès*, de Mallarmé, considerado por Claus Clüver um “texto intersemiótico”, categoria que envolve “textos nos quais os aspectos visuais ou auditivos não admitem separação do verbal, de tal modo que qualquer tentativa de decodificação e interpretação deve simultaneamente levar em consideração vários sistemas semióticos”. (CLÜVER, 1997, pp. 97-8).

De Mallarmé até o advento do Modernismo, na literatura brasileira, a relação entre as diferentes artes ganhou maior intensidade. A descontinuidade e a “leitura” do silêncio ou do espaço em branco eram também exercitadas na pintura e na música, com telas de Mondrian, sobretudo *Broadway woogie-boogie*, que potencializa essas duas características, e peças de Webern. Para o primeiro momento modernista, as vanguardas européias significam mais um passo para a associação entre pintura e literatura. Não são poucas as ligações entre as duas artes. Alguns exemplos desse diálogo são: as telas surrealistas de Salvador Dalí e alguns poemas de Murilo Mendes; a resistência dadaísta ao elitismo e o texto *Ode ao burguês*, de Mário de Andrade; a síntese cubista e os poemas-pílula de Oswald de Andrade; o expressionismo e o tom grotesco e escatológico dos poemas de Augusto dos Anjos; a apologia do futurismo à metrópole e à evolução tecnológica que essa representava e a *Ode triunfal*, de Álvaro de Campos. Essas relações, de modo inusitado, ao contrário do que ocorre entre a literatura e o cinema, interferem no *status* do texto literário, já que esse deixa de ser o ponto de partida, ou a matéria-prima. A transformação das telas, produtos não-verbais, em texto, é oposta àquela que tem a adaptação fílmica como resultado, na qual o cinema, arte mais visual, transforma o texto, um produto verbal em sua totalidade, em filme.

Uma das formas de se interpretar a interseção entre pintura e literatura que ocorreu no início do século passado é ligar um dos objetivos do grupo modernista, o da democratização do texto literário, com apelo constante à

oralidade, ao uso da imagem ou de recursos mais utilizados pelas artes visuais, já que a visualidade, por propiciar, em muitos casos, maior legibilidade, resultado da instantaneidade e da universalidade de seus signos, também é um elemento que contribui para a popularização do objeto artístico. A interferência da visualidade no texto escrito pode ser exemplificada, no Modernismo, com alguns poemas de Oswald de Andrade ilustrados por Tarsila do Amaral, e, posteriormente, com o trio *Poeminhas cinéticos*, de Millôr Fernandes.

Outros escritores, adeptos do “verso harmônico”, conceito discutido por Mário de Andrade, em seu *Prefácio interessantíssimo*, não de modo tão evidente quanto lançando mão de ilustrações ou formas lúdicas em meio ao texto, investiam em um tipo de fragmentação que aproximava cada vez mais o texto literário do cinema. Em *Cidadezinha qualquer*, Carlos Drummond de Andrade parece fazer um pequeno filme através dos versos. Cada verso é como se fosse um *flash* ou uma cena. A princípio, a pausa ou a lacuna entre um verso e outro, provocada pelo abandono dos *enjambements*, causa uma descontinuidade aparente e confere grande lentidão ao texto, mas, ao final da leitura, lembrando o recurso da montagem, uma cena é ligada à outra naturalmente e o poema passa à representação de uma cidade interiorana, com o seu ritmo de vida lento, totalmente oposto à agitação das grandes cidades.

A aceleração do processo que fazia a visualidade interferir de modo significativo no discurso literário alcançou seu auge com a poesia concreta, que, entre outras coisas, pretendia se valer da rapidez da imagem. Hoje, muito mais que antes, rapidez e pressa são palavras importantes, que caracterizam a sociedade contemporânea, e o cinema, por atingir um grande público, incluindo as massas, combina com essa era *cyber* do mundo globalizado. Através dos avanços tecnológicos, o cinema evolui constantemente e oferece um produto “pronto”, com acabamento de qualidade cada vez maior e que pode ser consumido em poucos minutos. Por que, então, o diálogo com a literatura é necessário? Porque, como afirma Nelly Novaes Coelho, atividades como a leitura de textos literários devem funcionar como o pólo que garante o equilíbrio, fazendo uma espécie de oposição a essa mecanização crescente.

Muito se tem perguntado se a palavra não estaria superada pela visualidade, velocidade e fragmentação transformada em espetáculo, que marcam esta nossa era da imagem. Todos nós sabemos que aí está um dos “nós górdios” do nosso tempo. Está mais do que evidente que estamos vivendo em plena civilização da imagem. Quer dizer, somos trabalhados diariamente, de manhã à noite, pela imagem, pela comunicação direta, visual, de contato direto, rápido... Mas há já algum tempo se vem descobrindo que só esse contato não basta para a dinamização interior do indivíduo, para o desenvolvimento de suas potencialidades, de maneira plena... Para esse estímulo, a leitura é fundamental. É o contato, a interação íntima do eu com a palavra escrita, com o texto, que o leva a desenvolver aquilo que o define como ser humano: a sua própria expressão verbal, sua fala, sua linguagem, sua própria palavra, sem a qual não há nenhuma relação profunda entre o eu e os outros que o rodeiam.

Inclusive a leitura da imagem exige a palavra, a linguagem verbal, pois não existe imagem que possa ser compreendida sem ser “pensada”, isto é, transformada em palavras. (COELHO, 2007, p. 3).

No caso específico da relação existente entre literatura e cinema, em uma via de mão dupla, consegue-se, através da troca, a complementaridade, já que, enquanto o cinema atualiza e revitaliza o texto literário, a literatura lhe serve de contraponto, incentivando o leitor a imaginar a história. A imagem deve ser, como qualquer outro produto, analisada, para depois ser consumida. Entretanto, a imagem, em alguns casos, pode facilitar a apreensão do sentido da história, afinal, boa parte do trabalho de interpretação já foi feita e orientada pela leitura do diretor. Já, na literatura, não há pistas. Todo o trabalho cabe ao leitor, daí a idéia clichê de que “ler liberta”. Claro que o filme, lembrando o que postula Umberto Eco, deve ser também interpretado, mas as imagens balizam ou limitam um pouco mais o receptor do que a escrita. Resgatando a concepção de Calvino e as colocações de Jorge Furtado, apresentadas anteriormente, a imagem também é dotada de polissemia, mas a cena vista é a concretização de uma leitura específica, a do diretor, além de ser, talvez, radicalmente diferente daquela que o leitor/espectador imaginou, ao ler o texto que foi adaptado para as telas.

2. ACHADOS DE UMA ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA

2.1 IRACEMA: EM BUSCA DO ELO PERDIDO

A obra de José de Alencar, em seu conjunto, representa um marco na literatura brasileira, pela tentativa de independência cultural, fato resultante do momento político, já que o Romantismo começou enfatizando o nacionalismo, no intuito de levar a independência política para a esfera cultural. Historicamente, o projeto de Alencar tem grande importância, pois é parte da sucessão de tentativas de expressar a identidade nacional, através de um recorte específico. O objetivo do autor, como ele mesmo atesta, nas cartas que escreveu aos seus contemporâneos, era, através da lenda de surgimento do Ceará, resgatar a origem de nossa sociedade. Para isso, a narrativa traz à tona o início do período colonial e a duplicidade que o caracterizava: a primitividade do povo indígena e o contato com o “mundo civilizado” dos colonizadores.

Em época de crise de identidade, nada melhor que uma volta ao começo. Alencar, através da literatura, revisita nossos mitos fundadores, associando presente, passado e futuro. Nesse processo, parte dos elementos tradicionais da cultura brasileira é desenterrada, além de ser possível usar as narrativas de fundação como pedra de toque da condição do Brasil não mais como colônia, mas como país, porque, conforme Stuart Hall afirma, em *Da diáspora*, “a história, como a flecha do Tempo, é sucessiva, senão linear. A estrutura narrativa dos mitos é cíclica. Mas dentro da história, seu significado é freqüentemente transformado”. (HALL, 2003, p. 30). A um só tempo, muda-se a maneira de ler o passado e de viver o presente. “Novas nações são, então, fundadas sobre esses mitos.” (HALL, 2001, p. 55).

Antônio Candido menciona a independência cultural como uma das metas do projeto americano. Ao mesmo tempo, buscava-se uma identidade para o Brasil que se adaptasse melhor à mudança de colônia a país. Era preciso

esquecer a condição anterior e vencer o parasitismo, que “incapacita a sociedade para os regimes que possam assegurar progresso e liberdade”. (CANDIDO, 1993, p. 137). Impunha-se uma tarefa difícil de ser cumprida, já que, ao que parece, a dependência é algo inerente a todos os países que um dia foram colônia, pelo desejo eterno de superação, que faz com que esses tentem evoluir, culturalmente, tentando se equiparar ao melhor.

É o que ocorre, hoje, entre os Estados Unidos e os países do Terceiro Mundo. Os norte-americanos ditam padrões, por deterem maior poder e prestígio em várias esferas, como na política e na economia, por exemplo, e os demais partem em busca desses modelos, atitude, aliás, que já se convencionou como o “sonho americano”. Sylvio Back, em *Rádio Auriverde*, ironiza a submissão do Brasil e de outros países aos Estados Unidos, como mostra o trecho a seguir, narrado por uma voz com sotaque alemão:

Brasileiros, a sua maravilhosa terra é a mais rica do mundo. Por que é que não jorra petróleo? Porque os americanos não querem. Por que é que não se pode vender o café? Porque os americanos não querem. [...]. Por que é que o povo brasileiro não tem uma vida melhor? Os americanos não querem. Os americanos querem tomar conta do Brasil, para explorar as riquezas da sua terra. (RÁDIO, 1991).

Em outra cena do mesmo filme, a crítica surge, a partir da técnica de sobreposição de vozes, uma contrária à outra, resultando em uma ironia, caracterizada, por sua vez, também por dois planos discursivos antagônicos. A “brincadeira” é feita quando o chefe dos americanos recepciona os brasileiros e lhes dá as boas-vindas em inglês. No entanto, quando o tradutor assume a palavra, uma voz se sobrepõe à dele e, com sotaque gringo, fala, em português, coisas que parecem responder à visão estereotipada que países de Primeiro Mundo geralmente têm em relação ao Brasil. A voz anuncia, então, que os brasileiros receberão “uniforme decente, alimentação decente, hospitais decentes e enterros decentes” (RÁDIO, 1991) e que os americanos sentiam-se felizes em proporcionar aos soldados brasileiros tais “mordomias”, chamadas no filme, de modo totalmente irônico, “*american way of life*”.

Na verdade, a “caridade” oferecida é arrogante, porque reflete a superioridade dos norte-americanos e, ao mesmo tempo, a inferioridade dos brasileiros. Porém, o estilo de vida importado, representando o poder hegemônico, seduzia e continua seduzindo. De modo bem humorado, a superioridade americana e a sedução que ela provoca surgem, no filme, em comentários como este: “Muitos pracinhas passam os primeiros dias vomitando *american way of life* e congestionando as fossas sanitárias. Agora, nossos patrícios estão engordando a olhos vistos.” (RÁDIO, 1991).

Tudo isso para dizer que se tornar independente e conquistar a autonomia tão sonhada, em vez de algo simples, que motivasse grande contentamento, transformou-se em um problema. Se, mais de um século depois de ter deixado de ser colônia, o Brasil ainda vive em busca de um modelo, não é difícil imaginar que o início de sua História como país se fez em meio a instabilidade e insegurança. Tinha chegado “o dia de o colonizado recusar o colonizador”, mas, por trás dessa liberdade, existia um obstáculo a ser transposto, afinal, “não há uma vontade sem reserva de assimilação e depois uma rejeição total do modelo. [...] o colonizado conserva os empréstimos e as lições de uma longa coabitação”. (MEMMI, 2007, p. 170).

2.1.1 Independência: E agora?

Ciente da diversidade de aspectos que compõem a identidade nacional, Alencar, no texto *Bênção paterna*, que serve de prefácio à obra *Sonhos d'ouro*, divide a literatura “nacional” (assim chamada pelo autor) em fases, nas quais insere, posteriormente, suas obras. Na fase “primitiva”, o escritor inclui *Iracema*, já que, para ele, tal período corresponde a “lendas e mitos da terra selvagem e conquistada”. (ALENCAR, s. n., p. 11). O período “histórico”, conforme Alencar, prima pelo consórcio entre a terra e o povo invasor, o que parece esbarrar na fase “primitiva”, já que, em *Iracema*, esse

consórcio aparece claramente.

Em *O guarani*, o autor também privilegia a relação entre colonizador e colonizado. Nessa obra, como em *Iracema*, o índio e o branco simbolizam, respectivamente, o elemento autóctone e o estrangeiro. Por isso, ambos os romances, de acordo com Zilá Bernd, exemplificam uma visão “sacralizante”. Tal nomenclatura, tomada de empréstimo de Glissant, serviu para qualificar os textos produzidos, durante o Romantismo:

[...] no sentido da recuperação e da solidificação de seus mitos. [...]. Por outro lado, o Modernismo concebeu a identidade nacional no sentido de sua *dessacralização*, o que corresponde [...] a um pensamento politizado, equivalendo a uma abertura contínua para o DIVERSO, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com as outras. (BERND, 1992, p. 18).

A diferença que a autora faz entre Romantismo e Modernismo é passível de críticas. Primeiro, porque é impossível qualquer tipo de “recuperação”, sem mudança, ainda que mínima. Outro contexto histórico não pode compreender a mesma idéia que prevalecia em períodos anteriores. Além disso, credita-se apenas ao Modernismo o “pensamento politizado” da reflexão sobre identidade nacional. Por que, se a identidade teve grande função política, durante o Romantismo? Talvez esses méritos, negados pela autora, tenham sido percebidos, na época do lançamento de *Iracema*, a julgar pela recepção positiva da obra, sobretudo por parte da crítica, com elogios de vários escritores da época, entre eles Machado de Assis:

Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-se o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana; entendia ele, e entendia bem, que a poesia americana não estava completamente achada; que era preciso prevenir-se contra um anacronismo moral, que consiste em dar idéias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta. [...]. A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma ciência e consciência, para as quais todos os louvores são poucos. (ASSIS, 1970, p. 75).

Sem dúvida, o livro possui qualidades. Uma delas, ao menos teoricamente, de fato é a linguagem. Resgatou-se, na obra, o tupi, como modo de colocar o leitor em contato com sua origem, a fim de tornar o povo mais consciente de sua identidade cultural. Segundo Alencar, em carta a Domingos Jaguaribe, incluída na primeira edição do romance:

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos do seu pensamento, as tendências do seu espírito, e até as menores particularidades da sua vida. (ALENCAR, 1941, p. 209).

Entretanto, na mesma carta, Alencar, dissertando sobre o modo ideal de incluir a língua autóctone na literatura, faz uma lista de problemas comuns e que devem ser evitados pelos escritores, sem se dar conta de que acabou por cometer os mesmos equívocos: “[...] pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre os outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto.” (ALENCAR, 1941, p. 209).

Para fazer uso da língua indígena, o autor escolhe a prosa como modo de expressão, já que sua continuidade e fluidez darão maior harmonia, segundo ele, ao texto, preservando-o de artificialismos. Mesmo assim, estão presentes, em sua escrita, vários recursos poéticos, como rimas e, sobretudo, figuras de linguagem, com destaque às comparações, reconhecidamente excessivas, até por parte do próprio Alencar. Isso, somado aos elementos que integram sua crítica em relação às obras indianistas escritas, até o momento em que ele começa a esboçar *Iracema*, é o responsável por um dos “senões” do livro.

O uso de vocábulos estranhos à língua portuguesa causa interrupções freqüentes na leitura, o que compromete muito a fluidez pretendida pelo uso da prosa. Fora isso, pelo uso das comparações, a identificação recorrente dos personagens, sobretudo de Iracema, com os elementos da natureza produz uma imagem artificial e ideal do indígena, inventando-se um herói que não encontra correspondente na realidade. Levando-se em conta, porém, que o compromisso do Romantismo era antes com a idealização do que com a realidade, não há grandes conseqüências.

Em se tratando da linguagem adotada, um problema de fato refere-se ao “plurilingüismo no romance”. De acordo com Bakhtin, deve haver um perfeito encaixe entre a fala e o perfil do personagem. Analisando a obra de Alencar sob esse aspecto, depreende-se que os recursos poéticos, combinados com a prosa, causam uma ruptura significativa, na fluidez e na continuidade da história, promovendo a artificialidade, em vez da naturalidade:

Escrevendo bem ao gosto do século XIX, Alencar busca dar clima indianista ao seu romance através da inclusão de termos indígenas esparsos, devidamente esclarecidos pelos próprios personagens que os empregam, ou por notas do autor, ao fim da narrativa e, principalmente, através de uma linguagem extremamente artificial, em que todos (inclusive o narrador) falam através de metáforas e comparações, de modo geral inspirados em signos da natureza. (OLIVEIRA, 1994, p. 330).

Coerente com a visão romântica, mas contrária à ideologia modernista, a crítica de Guilherme de Almeida, que introduz o romance de Alencar (uma edição de 1941, ilustrada por Anita Malfatti), é responsável por observações que, hoje, demandam cuidado. Com seus equívocos, o crítico apresenta uma visão simplista e redutora da sociedade brasileira e do próprio processo de conquista e colonização, como deixam claro os trechos abaixo transcritos: “Orgulhosos da sua mestiçagem mais ou menos consumada e da sua independência afirmada, o brasileiro pôs-se a escrever [...]” (ALENCAR, 1941, p. 7).; “Desde o seu próprio nome — anagrama de ‘América’ — ‘Iracema’ é, de fato, a América toda: a Índia, filha e dona de verdes e grandes e livres e boas terras, nelas solta, que ‘guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho’, e que o guerreiro branco vem descobrir e amar e possuir e fecundar...” (ALENCAR, 1941, p. 12).

O primeiro fragmento exalta a mestiçagem, superestimando-a, talvez no intuito de afirmar que, apesar dela, a independência e a construção de um país “civilizado” foram possíveis. Quanto à segunda parte transcrita da crítica de Guilherme de Almeida à *Iracema*, pode-se dizer que impera a parcialidade, pois sua afirmação apenas reforça a submissão do índio em relação ao branco, enfatizando, conseqüentemente, a supremacia européia. Essa hierarquia é claramente aproveitada pelo autor, que reserva o perfil do macho dominador e

fecundador ao branco, restando ao índio o papel passivo, representando a fêmea fértil. Como se vê, todas as condições eram propícias para o surgimento de uma nova sociedade, a partir desse cruzamento.

2.1.2 A *Iracema* original: “Ser mãe é padecer no paraíso.”

Ana Madalena Fontoura de Oliveira, em seu artigo *Os filhos de Marte na América — “Iracema” e “Martín Fierro” enquanto romances-símbolos de seus países*, comentando o fato de *Iracema* representar a América e de sua união com o branco simbolizar o surgimento de “uma nova raça, uma nova cultura, não mais índia, porém não puramente branca, também metaforizada na narrativa em Moacir, luso-tabajara” (OLIVEIRA, 1994, p. 327), menciona o problema de o autor, brasileiro, suprimir o elemento autóctone em favor do europeu, fato que considera ser totalmente contrário à intenção de fazer a independência repercutir também culturalmente, na época em que o romance foi escrito.

Em suma, é como se a autora considerasse *Iracema* anti-nacionalista, pela eliminação do elemento indígena, ao final da história. Porém, qualquer coisa diferente disso soaria como “inverossímil”. Uma exaltação exacerbada do indígena serviria para transformá-lo em herói nacional, mas não levaria em conta uma relação de causa e efeito bastante importante: por razões políticas e econômicas, que repercutem na esfera cultural, é fatal e certa a sobreposição do país de maior prestígio ou dominante em relação aos demais, inferiores a ele. Desse modo, tanto o equilíbrio como o desequilíbrio que exaltasse o indígena, em detrimento do povo português, ambos utópicos, seriam impossíveis.

Essa conclusão é a mesma a que chega o próprio José de Alencar, no prefácio de *Sonhos d'ouro*. A princípio, o autor parece determinado a buscar uma expressão nacional genuína, “sem mesclas”. Depois, porém, ele corrige seu raciocínio, encarando a influência estrangeira como processo absolutamente natural, já que está intrinsecamente ligada à hegemonia: “A importação contínua

de idéias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo da mais adiantada civilização.” (ALENCAR, 1941, p. 11). A citação acima, mais que uma referência ao estrangeirismo, na época do Romantismo, serve também para explicar a dependência cultural que uniu brasileiros e portugueses, desde a época da colonização, já que esses, como dominantes, impuseram novos costumes aos indígenas, a começar pela língua e pela religião.²

Alencar, em *O guarani*, sua primeira obra indianista, perpetua a imagem do índio como selvagem, dono de espetacular força bruta, mas de pouca capacidade intelectual, quando, em uma das cenas, o narrador opõe o branco ao índio, caracterizando-os dessa forma: “Embora ignorante, filho das florestas, era um rei; tinha a realeza da força. Apenas concluiu, [...] já não era mais do que um bárbaro em face de criaturas civilizadas, cuja superioridade de educação o seu instinto reconhecia.” (ALENCAR, 1964, pp. 99-100). Além dessa visão referente ao indígena, Bernd cita *Caramuru*, de Santa Rita Durão, obra em que se “nomeia a cartografia, a fauna e a flora americanas à exaustão” (BERND, 1992, p. 34), mas em que Paraguassu, que representa o povo indígena, submete-se ao branco, já que ela deixa sua tribo e parte com Diogo para a França, onde passa a se chamar Catarina, mudança que simboliza o abandono da origem, sim, mas para a formação de uma nova identidade.

O Brasil que interessa a Alencar é o que “emerge do contexto colonial”. “Daí, a atenção que merecem os modos pelos quais o narrador trabalhou a assimetria de forças em presença na sua primeira síntese romanesca.” (BOSI, 1992, p. 186). Dessa forma, o romancista, para respeitar a hierarquia que, no processo de colonização, obviamente, dava vantagens ao europeu, resolveu caracterizar o heroísmo do elemento autóctone não pela força ou pela bravura. Como “a nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas [...] a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com

² Imposição que, assim como a aceitação dela, pelos indígenas, é resultado do processo natural que se desenvolve, com base na hierarquia entre os países envolvidos.

a franca apologia do colonizador”. (BOSI, 1992, p. 179).

Alterando o modo de representar o heroísmo, Alencar consegue, de uma só vez, retratar, em seu texto, a hierarquia necessária a qualquer colonização e manter o que Bosi denomina “esquema feudalizante”, que rege os personagens de suas histórias. Discutindo essa mesma característica, Silviano Santiago, em *Vale quanto pesa*, faz a seguinte colocação: “Alencar sempre divide e subdivide para classificar hierarquicamente, estabelecendo relações infinitas de diferença, como se estivesse nos dizendo que não há possibilidade de uma repetição do mesmo dentro de qualquer sistema. A altivez e a humildade.” (SANTIAGO, 1982, p. 105).

É claro que a preocupação em fragmentar o elenco de personagens e marcar a função de cada um, dentro da pequena sociedade da trama, reflete uma verdade social (e histórica, no caso da colonização). Sendo assim, por que fazer um final diferente? Alfredo Bosi analisa o que, na opinião dele, é uma mudança de perspectiva importante em relação à colonização, comparando *Iracema* e *O guarani a Ubirajara*, obra em que, em uma nota, o autor refere-se à violência dos colonizadores. Depois de transcrever o pequeno texto, o crítico lamenta: “É verdade que esse juízo cortante não tem força retroativa, chega tarde e não pode alterar a simbiose luso-tupi que Alencar armara tão solidamente nos romances coloniais, onde o destino do nativo era tratado como sacrifício espontâneo e sublime.” (BOSI, 1992, p. 181).

Ora, mas quem disse que o sacrifício de Peri e Iracema não significa a violência da colonização? A subserviência dos personagens indígenas aos seus pares, brancos dominadores, é resultado da imposição européia, cuja brutalidade é referida, em diversos textos históricos. Portanto, a Alencar é escusado informar os detalhes mais sórdidos. O final de *Iracema* não é uma visão positiva da colonização, pois Moacir nasce da dor e da tristeza de sua mãe. Não há ganhos sem perdas.

De acordo com Pedro Puntoni, os índios brasileiros eram divididos em três classes: tupi, tapuia e os índios do Maranhão. No entanto, o romancista elegeu apenas os índios tupi, para servirem de base à construção de seus

personagens. Uma hipótese provável para essa opção é a atribuição de um espírito amistoso e pacífico a esse grupo. E por quê? Porque a integração que esse grupo indígena permitiu com os portugueses, mesmo sendo parcial, correspondia ao verdadeiro fascínio do colonizado, diante do colonizador. Sem isso, Alencar não poderia se valer do tal “esquema feudalizante”. No entanto, em vez de entender o privilégio dos tupis como forma de expressar mais uma verdade, boa parte da crítica o compreendeu como redutor e idealizante:

Fazia parte desse “patriotismo caboclo”, como queria Varnhagen, a operação intelectual que identificava a gênese do “povo brasileiro” na ascendência tupi. Acompanhando a proposição originada da tese famosa do mesmo Martius, que tinha a história nacional como a da miscigenação das três raças (negros, brancos e indígenas) na constituição de um povo, o discurso romântico dos indianistas queria identificar nossa progênie mítica apenas nos selvagens tupi, legando ao tapuia, ou ao “índio bravo”, todo o ônus da crueldade e da incultura.” (PUNTONI, 2006, p. 6).

Defendendo uma postura similar à daqueles que vêem apenas parcialidade na escolha de Alencar, Zilá Bernd analisa a relação entre o índio e o europeu como um “processo desigual, pois se Martim adere a alguns costumes locais, são os seus valores — valores de uma cultura hegemônica — que acabam por se impor como os valores da nação brasileira.” (BERND, 1992, p. 41). Essa intermediação entre valorização das características territoriais e assimilação de hábitos estrangeiros (no caso, europeus) pelos indígenas, no romance de Alencar, é reflexo da colonização, bem como a imposição dos costumes do colonizador, depois de vencida a etapa de aproximação e conquista da “gente da terra”. Na época da chegada dos portugueses ao Brasil, as duas sociedades estavam culturalmente em pé de igualdade, não esquecendo certa vantagem dada aos indígenas, afinal, eles eram os donos da terra. Apenas em um segundo momento, passada a novidade, estabelece-se claramente o domínio português, com o propósito de colonização.

Ana Madalena Fontoura de Oliveira, que considera os índios alencarianos extremamente idealizados, chamando-os de índios “de alma branca” e de “bons selvagens rousseauianos”, aponta como elemento mais

inverossímil o fato de os indígenas aceitarem, sem qualquer questionamento, a superioridade do branco. Não que não tenha existido tal período de paz e entendimento entre índios e portugueses, mas, conforme Paulo Prado, esse foi apenas um dos períodos da relação entre os dois povos. Prado classifica esse período como “heróico”: “Era ainda o período idílico e heróico, em que o colono aqui chegava isolado no individualismo da época, e misturava-se com o indígena, de quem aprendia a língua e adotava os costumes.” (PRADO, 1999, p. 71).

Alfredo Bosi, referindo-se à relação entre índios e portugueses, posiciona-se desta forma, diante da obra de Alencar: “Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (é só ler a crônica da maioria das capitâneas para saber o que aconteceu), toca o inverossímil no caso de Peri, enfim é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial.” (BOSI, 1992, p. 179). O testemunho de Anchieta reforça essa posição, apesar de, nesse caso, os trechos escritos por ele fazerem queixa de uma violência subjacente à sua atuação, durante o processo de colonização. As *Informações* de Anchieta vislumbram o ano de 1562, único em que os tupis revoltaram-se contra os portugueses, o que demonstra a convivência nem sempre pacífica. Indo além, o autor refere-se ao processo de domesticação, que gerou a paz, mas em troca de violência, crueldade e da reação natural dos indígenas contra os desmandos dos portugueses: “O que mais espanta aos índios e os faz fugir dos portugueses e, por conseqüência, das igrejas, são as tiranias que com eles usam obrigando-os a servir toda a sua vida como escravos, apartando mulheres de maridos, pais de filhos, ferrando-os, vendendo-os, etc. [...]” (ANCHIETA, 2006, p. 334).

De fato, *Iracema* falta com uma parte da verdade, mas por que uma obra literária deveria cumprir uma função que cabe à História? Mais ainda: um período, o heróico, da colonização, está contemplado no romance e, diga-se de passagem, combina com o consórcio que se estabeleceu entre duas culturas tão distintas. Não há idealização cega, no romance de Alencar, simplesmente porque o índio, apesar de herói nacional, sucumbe, diante do colonizador. A

superioridade do estrangeiro submete os “donos da terra”. A submissão ou a inferioridade é tão natural quanto a supremacia do colonizador, que, além de comandar a situação, conquista, ainda, súditos admirados.

De extrema conformidade com o mito sacrificial que Bosi identifica, em *Iracema* e *O guarani*, são os apontamentos de Albert Memmi, em *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*, em que o autor deixa claro que a superioridade do colonizador não motiva apenas a admiração, mas a aprovação do domínio estrangeiro, por parte do colonizado. O resultado é a autonegação: “O colonizado não procura apenas enriquecer-se com as virtudes do colonizador. Em nome daquilo em que deseja se transformar, obstina-se em empobrecer-se, em arrancar-se de si mesmo.” (MEMMI, 2007, p. 163).

Outra queixa da crítica em relação à *Iracema* é a exclusão do negro, em um livro que pretendia resgatar a gênese da sociedade brasileira. Muniz Sodré formula algumas hipóteses para essa ausência: “Pode-se considerar como razões prováveis a pele mais clara do silvícola, o longo capítulo da miscigenação entre tupis e portugueses, mas principalmente a romantização do índio pelos europeus.” (SODRÉ, 1999, pp. 79-80). O autor, referindo-se à “pele mais clara do silvícola”, traz à tona a questão do branqueamento, espécie de comportamento reativo à visão negativa da mestiçagem. Desde a Independência do Brasil, oscilavam os posicionamentos sobre a miscigenação, ora avaliada como uma herança nefasta, ora festejada como a união harmoniosa entre as raças, visão alienada, mas coerente com a crença de que o Brasil era o paraíso terrestre anunciado nas parábolas bíblicas e em inúmeras profecias.

Apesar de não mencionar o branqueamento como resultado, Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, escreve sobre as causas desse processo: “No Brasil, havia um certo constrangimento em relação a tudo que era popular — negros, mestiços, índios, cultos de raízes africanas, etc. Por uma espécie de ‘vergonha’, apelava-se a uma idealização.” (CANDIDO, 2000, p. 82). Alguns consideram essa questão bastante pertinente, na obra de Alencar, sobretudo levando-se em conta que o autor era um escravocrata assumido. Porém, dentre as inúmeras hipóteses já levantadas pela crítica, para tentar explicar a ausência

do negro em *Iracema*, dois argumentos devem ser lembrados: a opção do romancista por centralizar sua história no binômio colonizador/colonizado e a resposta de Alencar à polêmica e extensa discussão sobre o valor da mestiçagem na formação da sociedade brasileira. O mito das três raças é recusado, em *Iracema*. Natural, afinal, não se podia esperar outra postura, se não essa, de alguém que via o escalonamento social como algo líquido e certo.

2.1.3 Uma mulher fatal, em meio a uma natureza exuberante: *Iracema*?

Com base no romance de José de Alencar, Carlos Coimbra fez, em 1979, uma versão de *Iracema* para o cinema. Considerado pela crítica como “acadêmico”, o filme não teve grande impacto. Além da falta de novidades, a versão de Carlos Coimbra é acrítica, resumindo-se a contar a história do livro. As únicas mudanças resultaram em uma linguagem mais simples e no erotismo das cenas entre Martim e Iracema. Atendendo à demanda do mercado, Coimbra escolheu Helena Ramos para ser Iracema. A atriz, conhecida como a “rainha das pornochanchadas”, foi a responsável por uma sensualidade extrema, o que acabou tirando toda a ingenuidade e a delicadeza do texto alencariano. No entanto, isso contribuiu para potencializar a idealização da mulher indígena, reforçando a caracterização que o autor do texto literário deu ao seu personagem.

Mais complicado que fazer uma versão cinematográfica de um texto clássico é fazer isso quase um século depois, sem “atualizar” o texto, ou empobrecendo-o com as interferências de outros elementos. O erotismo, que predomina, na adaptação de Carlos Coimbra, abrevia e vulgariza o romance escrito por José de Alencar. A beleza da protagonista e o desejo de Martim por ela superam o real significado da história, tornando-o um elemento secundário. Abreviação é normal. O filme, geralmente, condensa a história do livro, mas aqui o problema não é quantidade; é a superexposição de um ponto, em detrimento

dos demais. A vulgaridade também não é problema, como ficará provado, mais adiante, com a análise de *Iracema, uma transa amazônica*. O problema está na sua gratuitidade. Quando não há crítica e a vulgaridade torna-se apenas sinônimo de corpo ou de nudez, nada justifica uma mudança tão extrema, no tom do clássico literário.

Um exemplo da ênfase à sexualidade, no filme de Coimbra, é a cena em que Martim, representado, no filme, por Tony Correa, observa Iracema banhando-se, nas águas do recanto secreto em que ela guardava o segredo da jurema. Sob o efeito do alucinógeno que ele havia ingerido, ele a deseja ardentemente, o que alcança uma representação bastante caricatural, e eles ficam juntos, na areia da praia, onde são premiados com uma chuva de flores feita pelo vento. Importante também é citar o figurino, sobretudo o de Iracema, que usa uma tanga bastante estilizada, distanciando-se da realidade indígena e contribuindo para a exploração erótica.

Luiz Carlos Merten, no livro *Carlos Coimbra — Um homem raro*, escreve que o diretor não optou por Helena Ramos por simples apelação, mas pensando nas cenas de nudez. O argumento, no entanto, não convence, porque, a julgar pela extensão das cenas eróticas do filme, que transformam o amor sem limites que existe entre a índia e o português em mera atração sexual, a nudez não tem outra função, se não a apelativa. Apesar de, em uma parte do livro, Merten defender o diretor, em outra passagem o autor menciona que, por causa do filme, Coimbra foi acusado de “fazer o jogo dos militares” e de, inclusive, ajudar na censura de *Iracema, uma transa amazônica*, de Bodanzky, filme totalmente oposto à versão feita por Coimbra e que teve sua exibição proibida, durante anos.

As duas versões de *Iracema* para o cinema surgiram praticamente na mesma época, o que torna ainda mais curiosa a imensa diferença entre as adaptações. Para Bodanzky, a idéia veio em 1968, depois de uma viagem à Amazônia, para fazer uma reportagem. Na metade da década de 70, o filme estava pronto, mas foi censurado. A liberação para o lançamento, no circuito comercial, veio apenas em 1981 e, mesmo tendo passado tanto tempo, o filme

permanecia atual em suas críticas:

Retratar a transamazônica de maneira realista, em 1974, representou um grande risco. As conseqüências foram anos de censura e de luta incessante para fazer o filme chegar ao público a que sempre se destinara. Iracema mostra, hoje, uma realidade que permanece tão urgente, senão mais, quanto o era na época, quando a estrada ainda simbolizava um sonho do “Brasil Grande”.³ (IRACEMA, 1981).

Sem a ousadia de Bodanzky, Coimbra fez, no cinema, um resumo do romance de Alencar, o que resultou em uma visão “sacralizante” do Brasil, mas totalmente anacrônica, já que era o ano de 1979, depois dos adventos do Modernismo e do Cinema Novo e, portanto, do lançamento de obras que caminharam rumo à “dessacralização”, como *Macunaíma*, por exemplo. Fiel na seqüência temporal e nas falas, Coimbra vai recortando e colando o texto de Alencar, de modo a condensar o romance em mais ou menos uma hora e meia de filme.

A idealização (da mulher e da convivência entre índios e portugueses), como no romance, é também a tônica do filme. Há apenas uma referência, mínima, de Irapuã, contra os estrangeiros, os quais considerava invasores. Esse trecho, porém, passa quase despercebido, diante do imenso destaque que se dá à fauna e à flora da região, mostrando um cenário natural exuberante, muito coerente com a visão dos estrangeiros em geral e dos cronistas, do Brasil como o paraíso perdido e rico em exotismo. Para mostrar a natureza, o plano geral é usado abundantemente e, na parte da flora, há destaque para as palmeiras, que também foram enfatizadas por Gonçalves Dias.

Segundo Marilena Chauí, até mesmo a bandeira brasileira, que exalta as riquezas naturais, e não conquistas políticas, diferenciando-se, por esse motivo, das demais, surgidas no mesmo período, a exemplo da francesa, visa à perpetuação da idéia que associa o Brasil ao paraíso perdido. Aliás, como a bandeira, também o *Hino nacional* brasileiro dedica-se ao projeto de enaltecer o

³ Aqui, é possível, a partir do “sonho do ‘Brasil Grande’”, relacionar o filme de Bodanzky ao romance de Alencar, porque o escritor, pouco tempo depois de o Brasil ter se tornado independente, tentou, com *Iracema*, responder a esse mesmo desejo de progresso mencionado pelo diretor.

exotismo e a abundância da “terra paradisíaca”. O Romantismo retomou boa parte dos elementos que reforçavam a tese de que o Brasil era, de fato, o paraíso na terra, vinculando, exageradamente, o civismo à natureza:

A idéia de *pátria* se vinculava estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 1989, p. 141).

Falando em paraíso, Coimbra retrata também o bom relacionamento entre portugueses e indígenas. Martim, como no livro, é bem recebido pelos índios. Seu único entrave é seu rival na disputa pelo amor de Iracema. Há, inclusive, um momento em que Martim se culpa por ter “causado” tantas mortes, depois de um conflito sangrento entre pitiguaras e tabajaras. O português lamenta todas as mortes, sobretudo a de Caubi, momento em que, no filme, as cabeças empaladas e os rostos dos mortos são filmados em *close*. Como acontece no romance de Alencar, nem nesse momento os índios vêem o branco com hostilidade e se submetem totalmente ao estrangeiro. Caubi e Iracema sacrificam-se por Martim, enquanto a ele cabe apenas a pseudo imersão nos costumes indígenas, representada, no filme e no livro, pelo ritual de “transformação” do personagem, que adota um nome indígena e tem o corpo pintado, e pelo combate ao lado dos índios, manuseando o arco e a flecha.

Sergio Buarque de Holanda, revisitando os textos dos principais cronistas, refere-se a esse intercâmbio cultural, evidenciando uma relação com perdas e ganhos para ambos os lados, em vez do absoluto poderio português e do servilismo dos índios, como consequência (pelo menos no começo do processo de colonização):

Mas se é verdade que, sem o índio, os portugueses não poderiam viver no planalto, com ele não poderiam sobreviver em estado puro. Em outras palavras, teriam de renunciar a muitos dos seus hábitos hereditários, de suas formas de vida e de convívio [...]. E foi, em realidade, o que ocorreu. [...] os portugueses precisaram anular-se durante longo tempo para afinal vencerem. (HOLANDA, 1995, pp. 131-3).

A “adaptação” dos portugueses à cultura estrangeira era, portanto, uma etapa necessária à dominação e, coerente com isso, os aspectos da cultura indígena que são ressaltados no filme, como músicas e alguns rituais, são, assim como a menção de Irapuã contra os estrangeiros, apagadas, ao final, pela superioridade do europeu, como ocorre no livro.

2.1.4 Iracema em nova versão: A índia prostituída

Fazendo o contrário de Carlos Coimbra, Bodanzky aproveita o texto de Alencar, mas para tornar mais clara a metáfora de Iracema ser uma terra virgem, recém-descoberta e usada e explorada pelo branco. Influenciado pela visão dessacralizante da relação colonizador/colonizado e da formação do povo brasileiro, para não falar da distância temporal em relação à obra literária, o que dá maior amplitude à criticidade, Bodanzky, em *Iracema, uma transa amazônica*, mostra as conseqüências ruins da conquista e da exploração do território brasileiro. Em se tratando da construção da transamazônica, o questionamento central é o progresso. A construção da estrada simbolizou mesmo uma evolução? Qual foi o preço pago por esse progresso? Tais questionamentos opõem, no filme, desde o início, Iracema, personagem de Edna de Cássia, uma índia que representa o elemento nativo, que acredita em um futuro melhor, mas que não o encontra, a Tião Brasil Grande, personagem de Paulo César Pereio, que representa o estrangeiro e o progresso, com absoluta crença no futuro do país, com falas como: “Ninguém segura esse país.” (IRACEMA, 1981).

O filme começa com a ida de Iracema para a cidade, mudança que será responsável pelo início da degradação do personagem, já que, logo após chegar ao centro, ela já aparece vestida de modo mais “urbano”, maquiada, fumando e em companhia de uma prostituta, para fazer programas. Na visão de Bodanzky, o Brasil representado por Iracema nunca deixou de se submeter ao branco/estrangeiro, que, por sua vez, simboliza os países dominantes

(especialmente Portugal, França e Estados Unidos). Essa metáfora, no filme, pode ser vista como expressão da realidade, pois o Brasil, mesmo depois da independência política, parece ter conservado a mentalidade de colonizado, já que sempre se deixa influenciar pela moda do exterior.

Tião, como está explícito na continuação de seu nome, “Brasil grande”, simboliza a voz oficial em relação à polêmica levantada pela construção da transamazônica. Pensando exclusivamente no dinheiro, capitalista ao extremo, o personagem diz: “Onde tem madeira tem dinheiro. Só não se dá bem nesse país quem não sabe se virar.” (IRACEMA, 1981). Sua ideologia se opõe à de Dr. Antônio, personagem com uma visão de esquerda, com preocupações mais ecológicas, e que, na época, representava o discurso das minorias. Tião se sobrepõe a Dr. Antônio, porque concretiza a visão hegemônica, a qual resgata, ao menos em parte, a visão dos portugueses em relação à grande riqueza natural do país, em 1500.

No filme, o corte de árvores é justificado com a geração de muitos empregos diretos. Além disso, um dos negociantes de madeira fala: “Isso é uma mina de ouro que precisa ser explorada.” (IRACEMA, 1981), discurso que parece ecoar, desde o século XVI, e que hoje já virou clichê, quando o assunto é Amazônia. Luciana Penna, no artigo *A civilização do vazio*, pontua essa característica no perfil de Tião:

Partindo de um arremedo de história, *Iracema* vai seguindo um percurso de errância pelo espaço geográfico e [...] se valendo da ficção para construir sentidos que só se realizam em toda sua potência na esfera do documentário. Um método que incorpora o acaso, que prospera nele. [...]. Tião há de se encontrar e se separar da jovem Iracema por duas vezes nesse percurso, marcando uma passagem de tempo, e um antes e depois. Ao se apresentar, ele justifica a alcunha: “Andei o Brasil todo e acredito no futuro do meu país”. [...]. A personagem de Pereio representa a voz oficial, um pouco como o Martim do romance de Alencar, ambos defensores de um projeto colonizador e exploratório dessa América virgem [...]. (PENNA, 2007, pp. 1-2).

Para completar a ironia que faz o filme de Bodanzky, em uma das placas que os personagens vêm pela estrada está escrito: “Visite o armazém Brasil.” Isso mostra a ingenuidade, a inferioridade e a dependência do país em relação

ao capital estrangeiro, afinal, sempre os países menos desenvolvidos tendem a usar como modelo os de maior projeção no *ranking* mundial. Entretanto, percebendo a dominação estrangeira, vem a reação à invasão, o que representa um grande paradoxo: a presença do outro é desejada, em um primeiro momento, e, logo em seguida, ao se constatar que o estrangeiro significa também ameaça, e não só progresso, tenta-se bani-lo.

Potencializando significativamente o tom do texto alencariano, Bodanzky escancara idéias e ações que já eram bastante comuns no século XVI, época retratada em *Iracema*: a exploração de madeira (na época, do pau-brasil) e o trabalho escravo (no filme, em vez de índios e negros, pessoas pobres são recrutadas e obrigadas a trabalhar, já que seus “donos” retêm seus documentos). Nesses dois aspectos, que investem na denúncia, o filme ultrapassa a fronteira da ficção e cai no terreno do documentário. Para isso, as falas contribuem enormemente, já que, segundo o próprio diretor, elas não eram escritas ou ensaiadas, mas surgiam do improviso. Bodanzky interferia o mínimo possível, para obter um resultado mais natural e próximo da realidade, característica devida à sua experiência como jornalista.

Ao mesmo tempo em que revitaliza questões como as apresentadas acima, Bodanzky inclui, no filme, outras, mais contemporâneas, que se fazem presentes através de avisos espalhados pela estrada: “Não compre terra sem antes consultar o INCRA.” (IRACEMA, 1981). No que diz respeito à consciência de sua inferioridade, o que provoca uma autonegação, cabe ressaltar a postura de Iracema, quando Tião lhe pergunta sobre sua cor. Na cena, Tião, referindo-se à maquiagem que ela usa, diz: “Ainda mais uma índia ficar usando isso daí” (IRACEMA, 1981), ao que se segue este diálogo:

- Eu não sou índia, não.
- O que que tu é? Tu é branca?
- Sou.
- Filha de ingréis?
- De inglês não, mas de brasileiro. (IRACEMA, 1981).

A conversa entre os protagonistas denuncia outro comportamento comum do brasileiro, em relação à sua origem, já mencionada, nas palavras de Antonio Candido, anteriormente. Assim, o índio sabe-se inferior e, por isso, trava uma busca constante pela identificação com o elemento dominante. O Romantismo também é parodiado na cena do banho de Tião (Martim) e Iracema, que, aliás, é recriada também por Coimbra. Entretanto, Bodanzky se distancia do apelo sexual e da cena de amor, unicamente, e cerca o cenário de devastação, placas do INCRA, barulhos de motosserras derrubando árvores, etc., ou seja, Bodanzky usa o texto de Alencar para dar sua interpretação, diante da submissão do índio (brasileiro) ao estrangeiro e da exploração de que foi vítima, ontem e hoje.

Para encerrar o processo de “desculturação” e “aculturação”, conforme Bernd, Iracema, no filme, é praticamente destruída. Como no livro, a protagonista oferece-se em sacrifício, mas em favor de um futuro melhor para ela mesma. Pesa, no entanto, a diferença entre os personagens do texto original e da adaptação. Na Iracema de Alencar, é mais nítida a voluntariedade do sacrifício. Além do mais, a heroína romântica ganha também em nobreza, pois ela se doa para o outro. Na versão de Bodanzky, a “heroína”, do sonho de viajar o Brasil, conhecendo-o de ponta a ponta, é degradada pela prostituição, o que a torna mais feia e a deixa sem alguns dentes, tanto é que, no final, Tião a encontra, em um prostíbulo de beira de estrada, e mal a reconhece. Interessante ainda é perceber que, enquanto ela aparece em um estado deplorável, Tião, de caminhão novo, está indo para o Acre, agora em busca de gado. Como sinal decisivo da dependência dela em relação a ele, Iracema chega a lhe pedir dinheiro, mas ele se nega a ajudá-la.

A metáfora da prostituição, em vez da terra virgem e fértil, como quis Alencar, dá a Bodanzky condições de aprofundar a sua crítica, em relação à apropriação do Brasil pelos portugueses e, depois, pelos estrangeiros em geral, e à submissão dos brasileiros aos povos dominantes, de modo cego. Para comprovar isso, basta atentar para o fato de que o destino de Iracema, no filme, começou a mudar, quando ela entrou em contato com o mundo civilizado e com ícones do consumismo, como as marcas estrangeiras. Iracema troca seus

valores e seus costumes por leituras de fotonovela e por um *short* com o emblema da *Coca-cola*. Ao propiciar o contato do elemento autóctone com o branco, hegemônico, Bodanzky fez valer uma das frases de pára-choque de caminhão que é mostrada no filme, em primeiro plano: “Do destino ninguém foge.” (IRACEMA, 1981).

2.1.5 *Iracema* às avessas

De modo similar a Bodanzky, porque também privilegia a crítica, Nelson Pereira dos Santos, em *Como era gostoso o meu francês*, resgata, com muito humor, as crônicas escritas pelos viajantes. Utilizando, sobretudo, os escritos de Gândavo, que reforçava muito a brutalidade, a crueldade e o canibalismo dos indígenas, o filme faz jus a essas características, mas como resultado de esperteza dos índios e não de ignorância ou barbárie, como sugeria o cronista. Longe de representar o período “heróico” ou idílico (tomando como empréstimo a nomenclatura de Paulo Prado) da relação entre os colonizadores e os indígenas, Nelson Pereira dos Santos apresenta índios preocupados com seu território e, por isso, eles encaram qualquer estrangeiro como ameaça. Achando que um francês era português, prendem-no e o sentenciam à morte, dali a oito luas. A desculturação e a aculturação do francês são acentuadas. Se, em *Iracema*, de Alencar, tais processos deixam o índio em desvantagem e privilegiam o europeu, aqui o francês é desvalorizado. Em algumas cenas, os índios tiram sarro do estrangeiro, pois eles o submetem a atividades próprias das mulheres, como plantar. Além disso, ele recebeu uma índia como esposa, passou a andar nu, usando colares típicos e com o cabelo bem diferente.

A paródia alcança sua plenitude, quando ele aprende a caçar e a pescar com seu dono. Ao inverter o esquema da relação entre dominante e dominado, Nelson Pereira dos Santos opta, como Bodanzky e também como Mário de Andrade, em *Macunaíma*, pela dessacralização, retomando a obra de Alencar,

espécie de precursora do projeto americano, e, antropofagicamente, suprindo suas lacunas e acirrando o posicionamento crítico que o distanciamento histórico deve propiciar. Isso reacende o debate sobre o poder que cada parte detinha: se os portugueses dominavam política e economicamente, os índios, donos da terra, dominavam o território, com as riquezas naturais tão ambicionadas pelos estrangeiros. Além disso, também tinham espírito guerreiro e instinto de preservação, o que serve de contestação à visão passada, no romance alencariano, de que os índios aceitaram as ordens dos europeus, sem reagir, apenas porque esses eram superiores economicamente. Outra inversão, que ainda versa sobre o fato de o índio fazer do francês seu escravo, acontece quando o dono anuncia qual parte do corpo de seu escravo caberá a cada um dos integrantes da tribo, fazendo uma espécie de divisão que aterroriza ainda mais a vítima, momentos antes do ritual antropofágico.

Como era gostoso o meu francês, tal qual o filme de Bodanzky, mais que a dessacralização, revela perfeita simetria com a ideologia modernista. Prestes a ser devorado, o marido ouve da esposa índia a descrição do ritual que o espera e, aproveitando a ambigüidade do verbo “comer”, eles transam. Depois, a mulher o abate com uma flecha, impedindo-o de fugir com a pólvora que ele tinha roubado da tribo (numa espécie de aproximação cômica com o mito de Prometeu). Apesar da vitória do autóctone e da devoração do francês, o que revela, em 1971, como queriam o Modernismo e o Cinema Novo, desalienação e superação da condição de colônia, algo que parece ter se internalizado no brasileiro, mesmo depois da emancipação política, o filme termina com a denúncia do extermínio dos índios pelos estrangeiros, feita através da inserção do relato de Mem de Sá, de 1557, que menciona os conflitos com os indígenas, a ponto de não sobrar nenhum tupiniquim vivo. Em seguida, os mortos formam uma grande orla na praia. A matança é referida em *Informações*, de Anchieta, neste trecho:

Na éra de 1557 veiu o terceiro governador Mem de Sá. Êste sujeitou quasi todo o Brasil, teve guerra com os Indios do Paraguaçu fronteiros da Baía e muito poderosos, em que lhes queimou 160 aldeias, matando muitos e os mais sujeitou. [...] ficaram sujeitos todos os Indios

comarcões da Baía desde Camamú até o Itapucurú, que são 40 leguas. (ANCHIETA, 2006, p. 303).

2.2 *MACUNAÍMA*: D. N. A. MESTIÇO

No Modernismo, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, tem lugar de destaque. Além de servir como mote para discussões sobre originalidade e imitação, temas essenciais para o antropofagismo, já que o autor baseou-se na obra *Roroima zum Orinoco*, escrita pelo etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, *Macunaíma* deu um passo importante, na revisão do conceito de identidade nacional. Da análise crítica de textos literários que ficaram conhecidos como ícones do nacionalismo, na literatura brasileira, Mário partiu em busca de elementos que há muito já integravam a cultura brasileira, mas que, até então, não tinham recebido a devida atenção. Como o próprio autor afirmava, o intuito era o cumprimento da principal meta modernista, “a remodelação da inteligência nacional”.

O objetivo foi atingido e, por essa razão, Alfredo Bosi considera *Macunaíma* o “resultado de um período fecundo de estudos e de dúvidas sobre a cultura brasileira”. (BOSI, 1988, p. 177). A opção de Mário de Andrade foi a síntese, na forma de um personagem mestiço por excelência. Como a idéia era somar, e não subtrair, a diversidade da cultura brasileira tinha de combinar com um personagem que reunisse em seu perfil os dois lados da mestiçagem. Dessa forma, o autor rompe com o reducionismo e cria seu próprio *trickster*, preguiçoso, sim, mas também muito esperto. Depois de mais de um século de debate sobre o valor da mestiçagem, o autor de *Macunaíma* propõe uma leitura diferente, menos idealizada, porque não apostava apenas na positividade da convivência harmoniosa entre as raças, no suposto paraíso terrestre, e menos preconceituosa, já que não enxergava a miscigenação como uma característica desviante, ou como marca inquestionável de inferioridade em qualquer sentido.

Nem mesmo a malandragem é um traço negativo, na obra. Dialeticamente, Macunaíma é apenas homem e, por isso, tem, dentro dele, o lado bom e o ruim, afinal, ninguém é perfeito. Junto com a mestiçagem, assume-se também a malandragem como traço constitutivo do brasileiro, associação que Lilia Schwarcz constata não só em Macunaíma, mas também em Zé Carioca, personagem de Walt Disney. A capoeira, o samba, a macumba e até a feijoada foram tirados da sombra e observados a partir de outro ângulo, tanto que, aos poucos, foram transformados em diferenciais da cultura brasileira e viraram produtos “tipo exportação”, a ponto de se estereotiparem, anos depois. O fato, porém, é que, mesmo sob o peso dos estereótipos, na época, a redescoberta desses elementos constituiu verdadeira conquista, abrindo espaço a obras como *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre, e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, continuando o que Mário de Andrade, com *Macunaíma*, havia começado, nos primeiros anos do Modernismo.

Assim como a malandragem, boa parte do legado cultural do índio e do negro não era assumida, por ter ficado, durante um longo tempo, sob o estigma da inferioridade e do primitivismo. Encaradas apenas sob o viés negativo, essas características “vergonhosas” restavam à margem. O desafio de Mário de Andrade era redefini-las. Através da síntese, o autor conseguiu mostrar que havia um lado divertido, positivo e que aquilo que era negado por muitos fazia parte de uma tradição cultural. Obviamente, no início do processo, manteve-se a resistência, mas a mudança foi se fazendo aos poucos, até a inversão:

Conviviam assim duas imagens contraditórias da malandragem mestiça. A primeira, e mais negativa, era aquela que associava a malandragem à falta de trabalho, à vagabundagem e à criminalidade potencial [...]. Foi a segunda interpretação, porém, que imperou nesse contexto. Nela, o malandro aparecia definido como um sujeito bem-humorado, bom de bola e de samba, carnavalesco zeloso. (SCHWARCZ, 2007, p. 18).

A vergonha de antes passou a ser motivo de orgulho. Puro ritual antropofágico. Mário de Andrade deglutiu idéias do passado e trouxe de volta a parte boa que o reducionismo, com o tempo, apagou de alguns elementos de

nossa cultura, para redefini-los, junto com o conceito de nacionalismo. De certo modo, o processo antropofágico pode ser comparado à tradução. Impossível traduzir *ipsis litteris*, já que os sinônimos apenas são elementos que se aproximam de um termo, por terem uso ou função similar, sem corresponder exatamente ao termo original. Dessa forma, o processo exige uma adaptação, que, por sua vez, implica mudanças ditadas pela língua para a qual determinada obra será traduzida e pela cultura que a abrange. Esse era o foco da “remodelação” que o Modernismo propunha e, para isso, os “escritos” do passado precisavam ser retomados, reinterpretados e até mesmo fragmentados. O período era de reforma.

De modo primordial, entrelaçam-se os conceitos de identidade e alteridade (mas o outro, aqui, não é representado apenas pelo estrangeiro, mas também pelo brasileiro do passado), o que Berman expõe, afirmando que “as literaturas estrangeiras tornam-se mediadoras nos conflitos internos das literaturas nacionais e lhes oferecem uma imagem delas mesmas que elas não saberiam ter”. (BERMAN, 2002, p. 118). O autor, em *A prova do estrangeiro*, cita a tradução como uma das propiciadoras desse reflexo e analisa o poema *Ein Gleichnis*, de Goethe, composição que exemplifica a mescla de culturas. Explicando o poema, Berman escreve: “Arrancado de seu solo, o poema corre o risco de perder seu frescor. Mas o tradutor o coloca na taça fresca de sua própria língua e ele floresce de novo, como se ainda estivesse *sobre o solo materno*.” (BERMAN, 2002, p. 122). Revitalização, transformação e termos similares resumem a tradução, que exige a convivência de culturas diferentes. Assim também ocorre no antropofagismo que permeia *Macunaíma*, um amálgama resultante dos diversos posicionamentos de brasileiros e estrangeiros sobre a mestiçagem.

Tentando ressaltar a multiplicidade, para minimizar a redução que todo recorte provoca, Mário de Andrade, com *Macunaíma*, cria um personagem que oferece nova perspectiva da figura do caboclo brasileiro, diferente da representação feita por Monteiro Lobato, através do personagem Jeca Tatu. No entanto, *Macunaíma* apresenta semelhanças consideráveis em relação ao

personagem lobatiano. Tanto Macunaíma quanto Jeca Tatu são acometidos pela preguiça, são oportunistas, em vários momentos, e desconhecem a esfera pública. Porém, a passividade, a ingenuidade e o lócus interiorano, em *Macunaíma*, são substituídos pela atividade, desenvoltura e por um espaço que mescla o rural ao urbano.

Dessa reutilização que Mário de Andrade faz do personagem lobatiano surge a figura que Jacy Alves de Seixas denomina “brasileiro jecamacunaímico”. O principal objetivo da mudança era a contraposição ao perfil negativo e pessimista de Jeca Tatu. Para isso, a malandragem, selecionada como característica popular por excelência, foi ingrediente fundamental, além de conferir comicidade à obra:

Essa comicidade foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares. Ela se manifesta em Pedro Malasarte no nível folclórico e encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes, que reaparecem de modo periódico, até alcançar no Modernismo as suas expressões máximas, com *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. (CANDIDO, 1970, p. 88).

Assim como a malandragem permitiu interpretações controvertidas, o subtítulo da obra, *O herói sem nenhum caráter*, precisou ser elucidado pelo autor, para evitar leituras equivocadas. Longe de ser relacionado à moralidade, simplesmente, o termo “caráter”, nesse caso, em particular, dizia respeito às características do país, que sofria cobrança pela originalidade ausente e sofria acusações pelos empréstimos freqüentes, o que, para muitos, resultava em despersonalização. No posfácio *Para entender Macunaíma*, há o trecho de uma carta escrita pelo próprio Mário de Andrade, em que ele explica a questão:

O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os jorubas e os mexicanos. [...]. Brasileiro não. Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma. (ANDRADE, 2001, p. 169).

O trecho transcrito revela a jovialidade do país, ainda em formação, ou na “adolescência”, metáfora sugerida pelo autor, mas também acaba por justificar a escrita do livro *Macunaíma*, como já mencionado anteriormente, como contribuinte importante, no panorama composto pelas representações do Brasil.

Como metáfora do Brasil, Macunaíma “passou mais de seis anos não falando” (ANDRADE, 2001, p. 13), o que pode representar a submissão brasileira a Portugal, desde o “descobrimento”. Aí, tem-se, em vez de inaptidão, uma dependência. Hierarquicamente superior, Portugal provia a colônia de tudo que lhe era necessário e mais um pouco, já que até a língua e a religião foram impostas pelos colonizadores. Aproveitando esse contexto histórico, o Brasil, quando “descoberto” pelos portugueses, já existia, ainda que com características diferentes, encaradas pelos europeus como excessivamente primitivas. Isso pode explicar o fato de Joaquim Pedro de Andrade, na adaptação fílmica do livro de Mário de Andrade, ter optado por um nascimento bastante singular. Na hora do parto, a mãe não dá à luz um bebê, mas uma criança já grande. O Brasil “(re)nascia”, em uma cena que se refere claramente à colonização, com todas as implicações inerentes a esse processo. A terra, que já tinha uma mãe, um passado e uma cultura, agora duplicava tudo isso, dando início a um período complexo de adaptação, com o abandono de certas características e a adoção de outras.

Representando a mentalidade colonizada, é de suma importância a relação entre Macunaíma e o gigante Venceslau, porque este simboliza o domínio que os países de Primeiro Mundo exercem sobre aqueles que lhes são inferiores. Entretanto, em vez da subserviência e de modo a inserir a realidade do país no circuito antropofágico, Macunaíma, em um de seus embates com Venceslau, consegue que o “inimigo” prometa não “comer” mais ninguém. Transpondo esse trecho da narrativa para os cenários político, econômico e artístico, o cumprimento dessa promessa não depende da ação do “gigante” apenas. Cabe aos países “menores” ou “menos favorecidos” resistir à completa despersonalização, preservando sua identidade, ao mesmo tempo em que convivem harmonicamente com as influências estrangeiras.

Dando continuidade ao seu projeto de “remodelação da inteligência nacional”, Mário de Andrade, em sua busca incessante pelo aspecto popular, investe na oralidade. Assim, *Macunaíma*, como todas as lendas que existem, relembra a tradição oral, quando, no epílogo, descobre-se que o narrador também acumulava a função de escrever a história que ouviu do papagaio do herói. No entanto, em vez da separação entre um registro e outro, traços da oralidade interferem na escrita da história, tornando-a informal. Esse aparente desencaixe deu o que falar, mas, afinal de contas, “si” o livro era síntese, tinha que ter um pouco de tudo:

Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. Tem mais não. (ANDRADE, 2001, p. 162).

Desse modo, o próprio livro adquire aspectos lendários, não só pela interferência do maravilhoso, a exemplo do papagaio contador de histórias, mas também pela coloquialidade, pelo caráter simbólico das histórias e pelo encadeamento que faz tais narrativas permanecerem vivas, geração após geração. Esse retorno às origens da literatura vai ao encontro do retorno à origem do Brasil, com destaque a tudo o que soava extremamente popular. Mário de Andrade constrói uma espécie de inventário, refazendo o caminho de nossa História, razão pela qual o termo “rapsódia” é mais que apropriado para batizar o tipo de narrativa construída por ele. Dentre os vários significados que o dicionário *Novo Aurélio Século XXI* apresenta, pode-se unir “fragmentos de poemas épicos” ao que, na música, caracteriza-se por “temas e processos de composição improvisada tirados de cantos tradicionais ou populares”. (RAPSÓDIA, s. n.). Da junção proposta, abre-se espaço ao patriotismo peculiar às epopéias, que ressaltam as conquistas de um povo, a partir de seu passado heróico ou de glória, e aos elementos populares e típicos do país.

2.2.1 E Macunaíma virou *pop*.

Justamente porque se propõe a fazer esse inventário de costumes populares é que *Macunaíma* ganha visibilidade, constituindo verdadeiro marco no modo de abordar questões referentes à brasilidade. Em meio à industrialização que crescia, paulatinamente, na época da publicação da obra, surgia um espaço à ingenuidade e à primitividade, que se contrapunham ao aspecto progressista, desacelerando um pouco o processo. Com o resgate de crenças que fazem parte de nosso folclore, promove-se a atmosfera insólita e engraçada que toma conta do texto modernista, a exemplo da lua minguante, período em que não se recomenda começar nada, pois tudo que for iniciado sob o estigma desse ciclo lunar também minguará; ou das verrugas que aparecem nas pontas dos dedos, quando estrelas são apontadas no céu. A isso, podem ser acrescentados clichês, como: “— Deixa estar jacaré, que a lagoa há-de secar!...” (ANDRADE, 2001, p. 154), e o culto a personagens folclóricos famosos, como Negrinho do Pastoreio, Curupira, dentre outros.

Também a medicina natural e as simpatias apareceram no levantamento de Mário de Andrade. Dessa forma, o que era marginalizado e visto com resistência ganhava atenção e passava ao domínio da escrita, em vez de ficar circunscrito à tradição oral, marcada pela fugacidade e fluidez: “[...] quando Macunaíma foi visitar o túmulo do filho viu que nascera do corpo uma plantinha. Trataram dela com muito cuidado e foi o guaraná. Com as frutinhas piladas dessa planta é que a gente cura muita doença e se refresca durante os calorões de Vei, a Sol.” (ANDRADE, 2001, p. 29). Emprestando os recursos típicos das lendas e lembrando o didatismo dos cronistas, em suas descrições da fauna e flora brasileiras, o autor, nessa passagem, investe nas metamorfoses e nos poderes curativos do guaraná.

As simpatias, com destaque à que Macunaíma faz, para livrar seu irmão Jiguê de uma “dor-de-corno”, relacionam-se aos rituais de macumba, cuja função é marcar o sincretismo religioso, de herança africana, e, portanto,

determinante na cultura brasileira. A importância desse aspecto caracterizador de nossa identidade pode ser medida pelo espaço destinado a ele, na narrativa: um capítulo inteiro. Os ritos são descritos com riqueza de detalhes e como alvos da crença de ricos e pobres, sem a pecha que os perseguia, até então:

Então a macumba principou de deveras se fazendo um sairê pra saudar os santos. E era assim: Na ponta vinha o ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa. Tabaque mexemexia acertado num ritmo que manejou toda a procissão. E as velhas jogaram nas paredes de papel com florzinhas, sombras tremendo vagarentas feito assombração. Atrás do ogã vinha tia Ciata quase sem mexer, só beiços puxando a reza monótona. E então seguiam advogados taifeiros curandeiros poetas o herói, gatunos, portugues senadores, todas essas gentes dançando e cantando a resposta da reza. E era assim:

— Vá-mo sa-ra-vá!...

Tia Ciata cantava o nome do santo que tinha de saudar:

— Ôh, Olorung! (ANDRADE, 2001, p. 58).

No mesmo capítulo, acentua-se a musicalidade, já percebida na passagem transcrita anteriormente, resultado do interesse e dos estudos de Mário sobre a música e os ritmos brasileiros. Assim como a capoeira, a macumba, pela origem afro, faz uso de refrões pronunciados sistematicamente: “Ô mungunzá/ Bom acaçá/ Vancê nhamanjá/ De pai Guenguê,/ Êh!...”. (ANDRADE, 2001, p. 60). Ditos populares e cantigas interrompem a história, com frequência, desrespeitando fronteiras rígidas entre as crenças que representam. Sendo assim, páginas antes do capítulo intitulado *Macumba*, surge um intertexto que reverencia a religião católica. No entanto, os versos, de domínio popular, correm paralelamente aos cantos que integram os ritos litúrgicos (oficiais): “Valei-me Nossa Senhora/ Santo Antônio de Nazaré,/ A vaca mansa dá leite,/ A braba dá si quisé!” (ANDRADE, 2001, p. 54).

Anos depois, os mesmos versos são usados em *O auto da compadecida*, na hora em que João Grilo evoca a proteção de Nossa Senhora, que passa a ser sua “advogada de defesa”. O efeito alcançado com esse intertexto é o mesmo, em ambas as obras: conferir popularidade à narrativa. Outra semelhança entre as obras, também no aspecto intertextual, é a inserção da falácia do gambá que defecava dinheiro. A diferença é que, neste caso, variam

os animais (gambá, no texto de Mário; pato, no filme de Joaquim Pedro de Andrade; e gato, na minissérie global que adaptou a obra de Suassuna) e também o propósito da armadilha. Em *O auto da compadecida*, o objetivo é ressaltar a desenvoltura do protagonista.

Em *Macunaíma* é o oposto: o artifício é usado para demonstrar a ingenuidade e a fragilidade de Macunaíma, em seu primeiro contato com a metrópole, perfazendo o choque cultural. No quesito popularidade, o uso do truque do animal capaz de defecar dinheiro aproxima as narrativas que o resgatam da literatura de cordel, que prima não só por temas simples, mas também pelo uso de versos heptassílabos e por uma linguagem coloquial, características facilmente perceptíveis no intertexto em questão, transcrito anteriormente.

Inventariante também no aspecto lingüístico, o texto modernista se rende à variação dialetal e às marcas de oralidade, opondo-se fortemente à norma culta. O autor, cuja postura, em relação à língua, aparece refratada, na narração de sua rapsódia: “Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito.” (ANDRADE, 2001, p. 83), tinha um propósito bastante claro: democratizar a literatura e, para isso, era preciso investir na simplicidade da fala cotidiana e de temas, daí o apelo ao imaginário coletivo, percebido, em *Macunaíma*, no uso de frases feitas e de lendas e personagens do folclore brasileiro. Como bem demonstra o trecho transcrito anteriormente, a distância entre fala e escrita era tão grande, na concepção do autor, que, para ele, justificava-se o uso de nomes diferentes para se referir a uma e outra: o “brasileiro” e o “português”, respectivamente. A “aversão” do autor em relação à “gramatiquice” pode ser facilmente percebida, na grafia dos trechos de sua obra aqui transcritos. São vocativos nem sempre isolados por vírgulas, enumerações imensas que dispensam a virgulação, junções e cortes que destacam a oralidade, etc.

Longe de ser exclusividade de *Macunaíma*, tal postura fora adotada pelo autor já em *Prefácio interessantíssimo*: “A gramática apareceu depois de organizadas as línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe da existência

de gramáticas, nem de línguas organizadas. [...]. Pronomes? Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia.” (ANDRADE, 2007, p. 7). Do tupi (“ouricuri” e “curuatá”), passando pelas formas eruditas (“mui” e “ignívomo”) e pelas influências do francês e do inglês na língua portuguesa, o autor destaca a oralidade (“que nem”, “maginou”, “pra mim comer”, “sem quefazer”, “de já-hoje”, “rapaiz”, “anda de a-pé”, “que-dele ele”, “xispeteó”, etc.).

Embora esses sejam exemplos esparsos, pontuam a narrativa, definindo o estilo do autor. Em algumas ocasiões, porém, a opção é pelo agrupamento, recurso que une a sinonímia à variação dialetal, permitindo o fácil entendimento, já que, em meio a tantas palavras desconhecidas, ao menos um termo é familiar ao leitor. Assim, ao perceber que todas as palavras reunidas em bloco são sinônimas, em vez da dificuldade, abre-se a possibilidade de diálogo entre a forma dominada pelo leitor e as demais, até então desconhecidas. Uma passagem que ilustra bem o uso desse recurso é aquela que elenca as várias maneiras de se referir a dinheiro:

[...] a moeda tradicional não era mais o cacau, em vez, chamava arame contos contecos milréis borós tostão duzentorréis quinhentorréis, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobras xenxéns caraminguás selos bicos-de-coruja massuni bolada calcáreo gimbra siridó bicha e pataracos, assim, adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaos. (ANDRADE, 2001, p. 41).

A diversidade passou a ser relacionada ao nacionalismo, sobretudo pelo fato de se tentar evitar reducionismos exacerbados, desconsiderando a imensa variedade que compõe a cultura brasileira. Mário de Andrade insere essa concepção, em seu livro, com passagens saborosíssimas, que desprezam todo tipo de fronteira geográfica ou espacial, o que perverte a lógica e a estrutura temporal, quando, em segundos, apenas, o herói é capaz de se deslocar de um extremo a outro do país. A maioria dos críticos se refere a esse recurso como “desgeografização”, alcançado também pela associação inusitada do termo dialetal sulista, “querência”, à região amazonense das “águas araguaias”, onde

ele não é empregado. Telê Ancona Lopez, no artigo *Macunaíma marupiara ou a construção da matriz*, vai além da “desgeografização” como sinal de unidade, amplificando, sobremaneira, a utilização do recurso:

[...] em *Macunaíma*, irmanam-se no mesmo solo, na mesma água, no mesmo espaço, enfim, frutas, plantas, peixes, quadrúpedes e répteis de todos os recantos do Brasil e, aproveitando o fato do herói dos mitos se fixar não só no Brasil, mas na Venezuela e nas Guianas, a rapsódia amplia nossos limites, abrangendo elementos espaciais latino-americanos. (LOPEZ, 2000, p. 24).

A partir da união de elementos tão diferentes, por vezes até antagônicos, pode-se verificar a influência do recurso poético da polifonia na prosa de Mário de Andrade, através de uma livre associação desse recurso estético, explicado pelo autor, no texto *Prefácio interessantíssimo*, com as colagens que compõem o panorama de lendas e costumes tipicamente brasileiros de *Macunaíma*. A fim de comprovar essa idéia, observe-se, abaixo, o trecho em que o autor conceitua e diferencia os termos “harmonia” e “polifonia”:

Harmonia: combinação dos sons simultâneos. Exemplo: "Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!..." Estas palavras não se ligam. A palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e **QUE NÃO VEM**. [...]. Mas si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética. (ANDRADE, 2007, p. 5).

É para dar continuidade à idéia de exaltar a diversidade que Mário celebra a mestiçagem. A seriedade da questão, porém, que dividiu opiniões, no mundo todo, durante décadas, é quebrada pelo aspecto cômico que o autor confere a essa parte da narrativa, na qual a água escassa de uma poça é responsável por metamorfoses, já que o líquido altera a cor da pele dos personagens, na mesma proporção da água disponível, na hora do banho de cada um deles. Macunaíma transformou-se em um loiro de olhos azuis, Jiguê ficou com uma cor de “bronze” e Maanape continuou negro, conseguindo clarear apenas as palmas das mãos e as plantas dos pés.

Como já mencionado, a miscigenação era considerada negativamente, porque associada à impureza racial. No entanto, teorias que a recusavam dividiam espaço com outras que afirmavam ser essa a característica determinante do Brasil, razão pela qual, no artigo *Complexo de Zé Carioca*, Lilia Schwarcz relembra o fato de o Instituto Arqueológico Pernambucano, para compor a nacionalidade pernambucana, ter atrelado índio, negro e branco, através das figuras históricas de Felipe Camarão, Henrique Dias e João Fernandes Vieira, respectivamente. A mesma autora refere-se à contribuição de Mário de Andrade na questão da brasilidade, sublinhando:

Mário de Andrade, com efeito, trazia para o livro uma cultura brasileira não-letrada, cultura em que se inseriam indígenas, caipiras, sertanejos, negros, mulatos, cafuzos e brancos que viviam, também, entre a técnica e a magia. É esse o caráter de Macunaíma, que de tão plural resultava em nenhum [...]. (SCHWARCZ, 2007, pp. 13-4).

Evidentemente, o passo adiante que Mário deu, ao relacionar nacionalismo e diversidade, só foi possível, porque o autor, a partir do contato com obras e teorias passadas, propôs uma verdadeira revisão. Tal relação entre passado e presente, não por acaso, também foi afirmada por ele em *Prefácio interessantíssimo*, em breve referência à tradição e ao que o autor chamou “teorias-avós”. *Carta pras icamiabas*, um dos capítulos de *Macunaíma*, concretiza bem isso. Como Oswald de Andrade, Mário resgata o estilo dos textos produzidos pelos cronistas, com especial destaque à *Carta* escrita por Pero Vaz de Caminha, e, através do *ready-made* e da paródia, atualiza a descrição do país, que parece estar passando por nova descoberta, agora protagonizada por Macunaíma.

Assim como o tempo, também os valores são outros. A inversão parece ter sido o instrumento utilizado para se alcançar essa nova perspectiva, afinal, não são mais os portugueses que observam e descrevem os índios, mas é Macunaíma, símbolo da primitividade, que observa e descreve a civilização. Isso deflagra uma visão bastante pessimista, já que quem observa não é propriamente um estrangeiro; é apenas um brasileiro que estava à margem do

mundo civilizado, mas que, conhecendo-o, acaba se encaixando perfeitamente nas novas regras.

Logo, em vez da ingenuidade e das riquezas naturais, o personagem de Mário de Andrade destaca a importância do dinheiro, “o ‘curriculum vitae’ da Civilização”. (ANDRADE, 2001, p. 72). A inversão justifica outras mudanças, como os gastos excessivos, devido aos hábitos requintados das mulheres e “às oscilações do Câmbio e á baixa do cacau” (ANDRADE, 2001, p. 72), o que desfaz a oposição entre os pólos colônia e colonizadores como dominada e dominantes. Dessa forma, não é o enviado, Macunaíma, que goza de superioridade. Pelo contrário, ele, inferior, acaba sendo influenciado pela civilização. De modo genial, Mário promove o diálogo entre o passado e o presente do Brasil: Macunaíma representa o Brasil primitivo e a sociedade descoberta por ele representa o Brasil que se fez, com a colonização dos portugueses, implicando não só degradação, mas evolução. Aliás, outra mudança que *Carta pras icamiabas* faz em relação às crônicas quinhentistas é ver um aspecto positivo naquilo que é essencialmente negativo:

As ditas artérias são todas recamadas de ricocheteantes papeizinhos e velívolas cascas de frutos; e em principal duma finíssima poeira, e mui dançarina, em que se despargem diariamente mil e uma espécimens de vorazes macróbios, que dizimam a população. Por essa forma, resolveram, os nossos maiores, o problema da circulação; pois que tais insectos devoram as mesquinhas vidas da ralé e impedem o acúmulo de desocupados e operários; [...]. (ANDRADE, 2001, p. 77).

No trecho transcrito acima, bem como em outras passagens do capítulo em questão, avolumam-se críticas que, desconsiderando-se o conflito entre nacional e estrangeiro, já que tanto Macunaíma quanto a sociedade descoberta por ele representam o nacional apenas, podem ser encaradas como auto-críticas. O processo de encarar algo negativo de modo extremamente positivo tem continuidade, dando espaço à ironia, figura de linguagem que, justamente, privilegia dois planos divergentes, como pode ser comprovado neste fragmento:

Assim tão bem organizados vivem e prosperam os paulistas na mais perfeita ordem e progresso; e lhes não é escasso o tempo para

construírem generosos hospitais, atraindo para cá todos os leprosos sulamericanos, mineiros, paraibanos, peruanos, bolivianos, chilenos, paraguaios, [...]. (ANDRADE, 2001, pp. 78-9).

Quando a ironia cede lugar à realidade, o herói admite: “Porém, senhoras minhas! Inda tanto nos sobra, por este grandioso país, de doenças e insectos por cuidar!... Tudo vai num descalabro sem comedimento, estamos corroídos pelo morbo e pelos miriápodes! Em breve seremos novamente uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte!...” (ANDRADE, 2001, p. 79). Em vez de riquezas naturais, a terra recém-descoberta tem problemas a serem resolvidos e, apesar de passados anos, o herói alerta para a possibilidade de o país ficar novamente sob domínio, mas de outro país colonizador.

2.2.2 Duas tribos: O país é o mesmo, mas o índio... Quanta diferença!

Em se tratando de identidade e nacionalismo, uma das fontes consultadas pelo autor modernista foi o romance indianista *Iracema*. É visível o diálogo de *Macunaíma* com a obra alencariana, em tom de resposta e acréscimos, sim, mas sem desconsiderar a importância do romance que deu início ao “projeto americano”. Os críticos comparam as duas obras, separando-as em dois grupos: um que se liga fortemente às crônicas quinhentistas e outro que enfatiza a etnografia, os quais correspondem a *Iracema* e *Macunaíma*, respectivamente. Mantendo algumas características, até porque são inerentes a qualquer processo de colonização, e invertendo outras, Mário de Andrade escreve sua “réplica” a todas as obras que mais enfaticamente buscaram representar a identidade brasileira:

As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido” [...]; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional. Mas freqüentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para

mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para frente. (HALL, 2001, p. 56).

Dentre as obras (re)visitadas por Mário de Andrade, o romance de Alencar se destaca por inúmeras razões, mas, principalmente, porque, no período em que foi escrito, atendeu a uma demanda específica: iniciar o registro de um Brasil “autônomo”. De *Iracema* a *Macunaíma*, a evolução foi natural, marcada, claro, pela aculturação e desculturação do índio. Na obra de Alencar, isso foi representado pelas concessões feitas por Martim e, sobretudo, por Iracema, para que a união entre eles se tornasse possível. Ela não só deixou de ser a guardiã do segredo da jurema, como também deixou sua tribo. Em *Iracema, uma transa amazônica*, de Bodanzky, o processo que mostra a mudança de cultura sofrida pelos índios também é abordado. No filme, eles ficam maravilhados com o rádio a pilha e não dispensam uma *Coca-cola*. Em sua rapsódia, Mário promove novamente o encontro do elemento nativo com o mundo civilizado. Através de *Macunaíma*, autor e leitor fazem uma viagem ao passado. É possível, assim, encurtar a distância que separa momentos tão distintos, garantindo espaço a uma reflexão crítica sobre a História do país.

O que muda em relação à obra de Alencar, em que o estrangeiro é representado por Martim, um português, é que, na prosa de Mário de Andrade, constituindo um aspecto bastante hilário, além do gigante, que representa o poder estrangeiro, também Macunaíma, um primitivo, brasileiríssimo, é considerado estrangeiro em seu próprio país. Uma razão possível para isso é a diversidade característica do Brasil. Assim, é como se o caráter exógeno de Macunaíma permitisse o desvelamento de um Brasil novo, desconhecido por ele. O estranho ao mundo civilizado é, então, sua própria gênese. É como se o passado ajudasse a explicar o presente. Ambos, portanto, são sujeitos, em uma relação de alteridade. Isso explica, em grande parte, o apelo do autor a mitos e lendas, uma reação clara à industrialização e à atmosfera progressista que tomava conta, sobretudo de São Paulo, na época, porém, não com o intuito de sobrepor uma coisa à outra, mas apontando a necessidade de convivência entre

as duas.

A partir dessa inversão, surge nova abordagem sobre a aculturação do índio, o que resultou em mudanças drásticas em nossa sociedade. Culpa dos colonizadores? Por que, se esses não escolheram o *status* de dominantes? No entanto, assumindo essa condição, não a dispensariam, pois tal atitude iria contra eles próprios. Autofagicamente, Macunaíma é devorado pelo seu próprio país. Desfazendo-se do peso sugerido pelo termo “culpa”, cabe, dessa forma, assumir que o fato de o país ceder às influências que vêm de fora, propiciando a aculturação, é tão natural quanto o país dominante exercer o poder que lhe cabe.

Assim, a autofagia, quando o brasileiro “civilizado” assimila ou “devora” o brasileiro “primitivo”, não pode ser isolada dos conceitos de modernidade e evolução. No filme de Joaquim Pedro de Andrade, as cores têm papel importante na concretização do processo autofágico, como observa Heloísa Buarque de Hollanda:

Aos poucos, Macunaíma vai perdendo a graça na vida [...].
A tapera desaba, o herói doente, desolado, sozinho com a muiraquitã.
Desde que chegou como herói vitorioso, a câmera enquadra com poucos cortes [...]. A cor dominante é a cor da terra, de onde saltam apenas o verde do herói e do papagaio. A terra é maior que o herói solitário. [...].
Macunaíma já foi, pela sugestão visual, dragado pela terra.
(HOLLANDA, 2002, pp. 89-90).

De fato, a ruína do personagem e das coisas que o cercavam é absoluta, como comprova esta passagem do texto literário: “A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador.” (ANDRADE, 2001, p. 162). O fim do personagem é paradoxal. Unindo antropofagia e autofagia, Macunaíma consegue derrotar o gigante, relacionado ao estrangeiro, em inúmeras interpretações, mas, mesmo assim, não consegue lutar contra a característica natural, que se impõe, mesmo, como necessidade do entrelaçamento da cultura

nacional com a(s) estrangeira(s). Se há ganhos, por um lado, há perdas significativas, por outro. Na tentativa de perceber a obra de Mário de Andrade de uma perspectiva menos pessimista, pode-se encarar a rapsódia como um balanço do posicionamento do Brasil e dos brasileiros em geral, em relação às culturas dominantes até então, representação que, obviamente, clamava por mudanças que pudessem assegurar a sobrevivência de elementos típicos da brasilidade.

Explorando um pouco mais o final de *Macunaíma*, mas não no texto literário e sim no filme homônimo, as cores, importantes para o conceito de auto e antropofagia, também servem para comprovar a ditadura como subtexto do filme. Em vez de transformar o herói na Ursa Maior, mantendo o final original, de marcado aspecto folclórico, Joaquim Pedro faz *Macunaíma* entrar na água, atrás de “Uiara, comedora de gente”. (MACUNAÍMA, 1969). Essa passagem faz parte da rapsódia Modernista e acontece pouco antes do fim da história.

A escolha do diretor de alterar o final original visava à atualização do texto-base, de modo a inseri-lo no contexto brasileiro da década de 60, e, para isso, o aspecto folclórico não contribuía, passando, portanto, para o segundo plano, a fim de dar destaque às relações de poder e aos vários tipos de dominação que essas desencadeiam. Uiara, nas lendas folclóricas brasileiras, é o correspondente feminino do boto, razão pela qual Mário de Andrade, em seu texto, descreve-a com um “buraco no cangote por onde a pérfida respirava” (ANDRADE, 2001, p. 155) e, como tal, exerce extremo fascínio sobre os homens, que a seguem enfeitiçados. O filme termina como começa: com a tela toda vermelha. Claro que, no final, essa cor é muito mais significativa, pois o verde da roupa de *Macunaíma* desaparece. Resta apenas a cor vermelha de seu sangue, que vai tingindo a água completamente.

Nessa cena, o *link* com a ditadura estabelece-se pela inserção de fragmentos do hino *Desfile aos heróis do Brasil*, de Villa Lobos: “Glória aos homens, heróis dessa pátria,/ terra feliz do Cruzeiro do Sul/ [...] Glória aos homens que elevam a pátria.” (MACUNAÍMA, 1969). Em tom de homenagem aos heróis da pátria, o diretor faz uso de versos de um hino que louva feitos dos

personagens perpetuados pelos livros de História, mas para se referir àqueles homens comuns, anônimos, que morreram pelo seu país, na luta pela reconquista da liberdade. Dessa maneira, a morte de Macunaíma pode ser relacionada à morte aparente ou ao exílio, condição imposta pelo regime a diversos militantes políticos e também às mortes que ocorreram de fato, em prol da transformação que se almejava, com as inúmeras ações revolucionárias, por todo o país, na época, elevando o personagem, que passa a ser uma espécie de mártir.

Referindo-se, agora, à volta de Macunaíma para sua antiga vida (e pensando, mais uma vez, no filme, especificamente), pode-se relacionar a produção de Joaquim Pedro a *Iracema, uma transa amazônica*, de Bodanzky. Para Macunaíma, assim como para Iracema, o contato com a civilização foi fatal. Uma diferença importante é que, tanto no livro quanto no filme, Iracema recebe a visita de Martim e de Tião Brasil Grande, respectivamente, enquanto, no caso de Macunaíma, ele é o visitante. Ele sai de sua terra de origem e parte na aventura de descobrir um mundo novo, avesso a tudo a que ele estava acostumado. Mesmo assim, os pontos em comum são vários, com destaque para o fascínio dos personagens em relação ao outro, que representa o modismo estrangeiro e a civilização. Ambos realizam o que querem, mas a evolução é só aparente, o que fica mais claro em se tratando de Macunaíma, porque a vitória do personagem está condicionada à reconquista da muiraquitã, mas ele torna a perder o amuleto, de novo tenta encontrá-lo, mas em vão.

Tanto a Iracema de Bodanzky quanto o Macunaíma de Joaquim Pedro permanecem primitivos na essência e falsamente ricos, porque, se ganharam alguma coisa (como as inúmeras parafernalias, sobretudo eletrodomésticos, que Macunaíma leva em seu barco, na volta para casa), foram assolados pelo outro, o inimigo preponderante. Inimigo que não é apenas um, mas a soma do domínio estrangeiro e da burguesia, relação de poder típica do sistema capitalista. A falência ou nulidade dos personagens, nas relações de alteridade, nos dois filmes, é absoluta. Macunaíma passa os dias em sua oca, solitário, entediado, apenas tendo o papagaio e a paisagem como companhias. Iracema reencontra

Tião, em um prostíbulo de beira de estrada, desdentada e mal cuidada. Como não podia deixar de ser, perderam a luta e saíram derrotados, degradados, porque eram inferiores aos seus inimigos.

Fechando o parêntesis que deu, mais uma vez, espaço ao filme de Bodanzky, voltemos a Macunaíma. O choque cultural da ida do personagem à metrópole, mesmo com os reflexos negativos, tal como foi exposto acima, é parte do hibridismo ou intercâmbio cultural, processo naturalmente árduo e que antevê ganhos e perdas. Detendo-se especificamente sobre a chegada de Macunaíma à cidade grande, há, tanto no livro quanto no filme, muitas críticas. No livro, elas dizem respeito à importação de costumes e produtos estrangeiros. A justificativa para isso é a falta de equilíbrio ou o espaço minoritário reservado à cultura nacional, quando essa é obrigada a conviver com a(s) estrangeira(s). Em meio à reflexão sobre o império das máquinas, apesar de o homem ser absolutamente necessário, não só para construí-las, mas também para operá-las, o autor faz dos estrangeiros traficantes, donos de árvores de uísque, armas e munição:

Debaixo da árvore garrucheira os ingleses sacolejaram os ramos porém não caiu nem uma garrucha não. Então foram debaixo da árvore baleira, os ingleses sacudiram e despencou um desperdício de balas que Macunaíma deixou cair no chão depois catou.

— Agora uísque, falou.

Foram debaixo da árvore uisqueira, os ingleses sacudiram e despencaram duas caixas que Macunaíma pegou no ar. (ANDRADE, 2001, p. 48).

Considerando que o filme foi feito em 1968, auge da ditadura militar no Brasil, esse perfil reforça a associação entre estrangeiros e imperialismo, a que os grupos revolucionários da época reagiam constantemente. Como, em 1969, o AI-5 já estava em vigor, o filme foi lançado com cortes. Apenas em 1985 o filme foi liberado, para ser exibido sem cortes e em censura livre, nos cinemas, e, após as 22 horas, na tevê. Apesar da censura, Joaquim Pedro de Andrade não abandonou totalmente a representação alegórica, comum no cinema da década de 60, e, através de metáforas, como a do gigante Venceslau, por exemplo, retomou o texto de Mário de Andrade, inserindo-o em outro contexto. O

resultado foi uma releitura da obra modernista e do próprio país, simultaneamente.

Paralelamente às representações alegóricas do domínio estrangeiro, no texto literário, Mário, emprestando o estilo de Gândavo e Pero Vaz de Caminha, dá a Macunaíma uma capacidade peculiar de observar as coisas com ingenuidade e pureza, postura típica diante do desconhecido. Além disso, diante de tantas novidades, o herói compara o que vê às características do que lhe é familiar. O resultado aparece em passagens como esta, que celebra o hibridismo:

Que mundo de bichos! Que despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boitatás nos atalhos [...]. A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhas rindo tinham ensinado pra ele que o sagüi-açu não era sagüim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncros esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevolés dodges mármons e eram máquinas. [...]. Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. (ANDRADE, 2001, p. 42).

A viagem que o personagem faz até São Paulo, além de acentuar o hibridismo, desempenha outras funções. Uma delas diz respeito à própria História, ou à evolução do povo brasileiro e de sua cultura. A viagem marca uma transição sócio-cultural que colocará por terra os velhos hábitos, comuns na aldeia em que Macunaíma e os irmãos moravam, mas não ali, no espaço urbano. A primitividade da oca e de alguns hábitos, como caçar, dormir na rede, bater nas mulheres com um pedaço de pau ou destrinchar a carne com as mãos, bem perceptível, no início do filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, deve ser abandonada, para dar lugar à agitação da cidade grande, sinônimo de um mundo novo, a ser desbravado pelos personagens. Também a chegada à cidade representa a fascinação do brasileiro em relação a tudo o que é estrangeiro e, no caso específico do Brasil, São Paulo representa os grandes centros urbanos, destino dos sonhos da maioria dos nordestinos, que deixam a terra natal, em busca de uma vida melhor.

Aproveitando a transformação sinalizada na obra de Mário de Andrade, no filme o diretor relaciona esse momento com a migração, de modo a contemplar uma realidade social. A cena em questão mostra a chegada de um pau-de-arara cheio de retirantes, que pára na entrada da cidade de São Paulo, momento em que o motorista, meio impaciente, ajuda todos a descerem e avisa: “Se o Governo vê vocês chegando vai todo mundo preso de volta prá roça. Diz que já tem mendigo demais na cidade.” (MACUNAÍMA, 1969). Os reflexos da migração aparecem claramente nessa citação. O problema é social, mas também econômico.

No livro, a referência à migração também aparece, mas de modo mais sutil que no filme: “— Meu filho, cresce depressa pra você ir pra São Paulo ganhar muito dinheiro.” (ANDRADE, 2001, p. 28). Macunaíma desejava “ampliar seus horizontes” e queria o mesmo para o filho. O filho não pôde realizar o desejo do pai. Apenas Macunaíma e seus irmãos tiveram essa oportunidade. Tal passagem, que, no texto literário, aparece logo no começo, no filme é adiada. Joaquim Pedro de Andrade promove o encontro do herói com Ci apenas na cidade. Já na rapsódia de Mário, quando Macunaíma chega à cidade, já havia perdido o filho e também Ci, que virara estrela, transformando-se na Beta do Centauro, e da qual também sente muita saudade, pois é dela que ele se lembra, quando cruza a fronteira que divide o mundo da primitividade em que vivia do mundo civilizado que estava prestes a encontrar.

2.2.3 O inferno da metrópole

Na análise comparativa entre livro e filme, outra adaptação que visa à atualização do texto e à diminuição das metáforas próprias das lendas, para promover uma relação mais intensa com a realidade brasileira, diz respeito a Iriqui. No livro, ela permanece com Macunaíma e seus irmãos quase até o final da história, quando, desiludida, por ter sido trocada pela “princesa”, novo amor

do herói, transforma-se também em estrela. No filme, Iriqui é uma retirante nordestina, e, ao chegar à cidade, decide ir trabalhar em uma “casa de moças”.

Além disso, para dar maior dimensão ao abismo que separa a vida que Macunaíma deixou para trás e a nova realidade que ele irá enfrentar, chegando a São Paulo, ele e os irmãos já se deparam com a industrialização e a burocracia. No centro da cidade, eles se deparam com um “W” gigantesco, marca da *Volkswagen*, e se surpreendem com as etapas que deverão cumprir, para tirar alguns documentos, necessários, para que possam fazer parte daquela nova realidade. A estranheza que causa aquele volume de informação é tanta que Macunaíma deixa a pessoa que o estava orientando falando sozinha, agradecendo, sem se fazer ouvir, porque as instruções continuavam a ser passadas, ininterruptamente.

Depois de Joaquim Pedro, João Batista de Andrade, em 1980, com *O homem que virou suco*, representou o conflito entre campo e cidade, enfocando a migração de nortistas e nordestinos para as grandes cidades e um dos obstáculos enfrentados pelos retirantes era justamente a burocracia. Deraldo, protagonista do filme, interpretado por José Dumont, vende literatura de cordel no centro de São Paulo, mas é impedido de desempenhar tal atividade, porque diz a um fiscal que não tem documentos, o que, inclusive, serve de subsídio para o conflito central do enredo.

Deraldo José da Silva é confundido com José Severino da Silva, um operário procurado por ter assassinado seu patrão, e, pela falta de documentos, não convence, quando afirma que não é o criminoso, mas apenas alguém parecido com ele. Entretanto, a coincidência desempenha função maior que a sustentação do enredo. Ela revela o preconceito dos grandes centros em relação aos retirantes, estereotipados, no filme, diversas vezes, como na fala de um policial a Deraldo: “Esses pau-de-arara são tudo igual.” (O HOMEM, 1980). A conclusão que se tira é de que, por terem origem e nomes em comum, os retirantes podem ser nivelados, sem que tenham direito a qualquer tipo de particularização.

Retomando, agora, o filme *Macunaíma* e a passagem dos personagens do campo para a cidade, outro diferencial, mais percebido pelos espectadores do que pelos próprios personagens, assim que estes chegam à metrópole, é a presença da polícia nas ruas. Claro que, nesse aspecto, é significativo o contexto em que o filme foi produzido. Joaquim Pedro de Andrade não apenas desloca Macunaíma para um centro urbano, mas também o insere em uma sociedade dominada pela ditadura. Vários policiais fardados andam pelas ruas, ao lado de civis. A vigilância é constante. Além disso, há o momento em que Macunaíma encontra Ci, passagem interessante para a nova ambientação feita pelo diretor.

Os irmãos estão na rua, deserta e silenciosa. O clima é de medo, mas a ingenuidade dos personagens não os deixa perceber isso, razão pela qual o narrador afirma, sobre o herói: “Macunaíma percebeu que estava livre outra vez e foi passear com os manos.” (MACUNAÍMA, 1969). A fala, acentuadamente irônica, menciona a liberdade, condição suprimida pela ditadura. A ingenuidade de Macunaíma é tanta que serve de instrumento ao diretor para driblar a censura, porque, aparentemente, é um passeio apenas, que parece agradável ao protagonista, mas que inquieta o espectador, já que o ambiente que cerca os personagens não é típico de um passeio normal, pelas ruas de uma cidade normal. A cidade está sitiada, ninguém em volta deles, todos os estabelecimentos e as casas estão fechados. Mesmo assim, só o espectador espera pelo pior, que de fato acontece. Os irmãos são surpreendidos por sons de explosão, tiros de metralhadora e apitos. Aqui sim a referência à ditadura torna-se mais evidente. É justamente quando Ci aparece, armada, típica guerrilheira urbana, e mata todos os homens que a perseguiam, em uma *Kombi*.

Ci, representada por Dina Sfat, encaixa-se perfeitamente no clima psicodélico incorporado pela produção cinematográfica e representa evolução, civilização, exalando modernidade. Ci é *pop*. Ela tem desenvoltura, dinheiro, é independente. Transita confortavelmente por aquele mundo estranho para Macunaíma, revelando, inclusive, grande intimidade com armas de fogo. Ao fundo das cenas protagonizadas por ela, o espectador ouve Roberto Carlos

cantando: “Essa garota é papo firme!” É em meio a tudo isso que o herói encontra sua Ci, na adaptação fílmica. Como se não bastasse a inserção da “guerreira” no mundo civilizado, totalmente oposto à região de origem de Macunaíma, a superioridade dela em relação a ele recebe ainda mais ênfase no filme, não só pelo fato de, durante o dia, ela sair para “guerrear” na cidade, enquanto Macunaíma ficava descansando, mas também por ela sustentar a casa.

Além disso, depois do parto, Macunaíma é que fica de resguardo. No livro, de modo diferente, Macunaíma, por conseguir se aproximar de Ci e ser aceito por ela, é saudado como “o novo Imperador do Mato-Virgem”. (ANDRADE, 2001, p. 26). Excetuando isso, a força e a auto-suficiência de Ci também são exaltadas pelo escritor, pois ela “comandava nos assaltos as mulheres empunhando txaras de três pontas” e, à noite, “chegava rescendendo resina de pau, sangrando das brigas”. (ANDRADE, 2001, p. 26).

Voltando ao filme, outro fator que corrobora a sobreposição de Ci em relação ao herói é a caracterização do ambiente em que ela vive: a cidade e sua casa, com cores diferentes e quentes nas paredes. “Se no texto Ci trançou uma rede com os fios do cabelo e o enfeitiçou, no filme a Ci moderna trança uma rede com notas de dinheiro. [...]. O feitiço na cidade tem outro nome, e nosso herói caiu no feitiço.” (HOLLANDA, 2002, p. 78). A superioridade de Ci deve-se muito ao mito das Amazonas, usado por Mário de Andrade e aproveitado por Joaquim Pedro, para as referências à ditadura que permeiam a adaptação dirigida por ele. Junito Brandão baseia-se nos estudos de Johann Jakob Bachofen, filólogo suíço do século XIX, para explicar o mito das Amazonas e sua relação com a matrilinearidade:

[...] o estudioso suíço concluiu que, em épocas muito remotas, as relações sexuais eram promíscuas e, por isso mesmo, somente era indiscutível o parentesco matrilinear. Sabia-se quem era a mãe, jamais o pai. Desse modo, somente à mulher se poderia atribuir a consangüinidade. Ela, unicamente ela, era a autoridade, a legisladora: governava tanto o grupo familiar como o social. Tratava-se da *ginococracia*, o poder, o governo da mulher. Tal supremacia era expressa não apenas na esfera da organização social, mas ainda e sobretudo na religião. (BRANDÃO, 2000, pp. 230-1).

No caso da Ci de Joaquim Pedro, esse predomínio da mulher sobre o homem não atingia a esfera religiosa, mas a política. A emancipação da mulher marcou época na década de 70 (e o filme *Macunaíma* foi lançado em 1969), época em que o feminismo ressurgia, com força total. Isso justifica o fato de o diretor ter investido tanto nesse personagem. Mais relações entre Ci e as Amazonas são possíveis, o que dá maior respaldo para as mudanças feitas por Joaquim Pedro, no perfil de Ci. De acordo com Bachofen, a ginecocracia teve três fases: o heterismo, o amazonismo e o demetrismo. A segunda fase é a que interessa diretamente a esta análise, pois o amazonismo “é o estágio agressivo da mulher, uma espécie de imperialismo feminino” (BRANDÃO, 2000, p. 231), conceito que se encaixa perfeitamente ao personagem remodelado por Joaquim Pedro de Andrade. No filme, Ci fabrica bombas caseiras, está sempre cheirando a pólvora e mora em um lugar que, externamente e a julgar pela localização, lembra um “aparelho” típico, velho, isolado, amplo e com aspecto residencial, ou seja, acima de qualquer suspeita.

Acrescentem-se a isso o linguajar de Ci, marcado por gírias comuns durante a ditadura (em certa ocasião, ela chama Macunaíma de “alcagüete”) e o uso freqüente de *jeans* e roupas de couro, que dão maior rusticidade ao personagem, que se despe da feminilidade e das características que geralmente a acompanham, como delicadeza, fragilidade, etc. Desse modo, até o figurino contribui para a associação de Ci com as Amazonas, pois essas “sacrificavam sua feminilidade, mutilando [...] um dos seios, [...] para combater como um homem em sua luta com o masculino pela independência [...]”. (BRANDÃO, 2000, p. 232).

A essa característica, Mário de Andrade também faz menção: “[...] pelo peito destro seco dela [...] a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua [...]”. (ANDRADE, 2001, p. 25). Logicamente, Ci ultrapassa o contexto da luta entre os gêneros, mencionada na citação de Junito Brandão. A Ci de Joaquim Pedro não luta apenas pela independência feminina, mas pela independência do país, igualando-se aos homens, ou mesmo superando-os, para reagir à censura e à opressão

ditatoriais.

Embora Ci seja o personagem mais ligado ao tema da ditadura, existem outros aspectos do filme que evidenciam os reflexos desse período da História nacional. Um deles é o episódio em que Macunaíma chega a uma praça, onde um indivíduo discursa. É feriado nacional, Dia do Cruzeiro, e o herói se opõe às idéias de quem está falando, iniciando novo discurso. Por causa disso, ele é acusado de “subversivo” e “comunista”, rótulos comuns, na época, para qualificar as pessoas que eram contra o regime instituído. Essa passagem acontece no texto literário, mas de modo diferente. Em vez de manter o aspecto folclórico, Joaquim Pedro escolhe o político. Com essa inversão, acaba gerando outra, afinal, de ingênuo Macunaíma passa a esperto e revolucionário. Ao herói do filme não interessam as estrelas do Cruzeiro do Sul, único Cruzeiro conhecido pelo herói de Mário de Andrade.

Mais uma passagem que sinaliza o clima de opressão e vigilância extremas em que a sociedade vivia, naquela época, é quando, no centro da cidade, Macunaíma recebe voz de prisão, apenas por ser suspeito, afinal, estava correndo de quê? A gratuidade do fato não era rara, no período da ditadura. Porém, surpreendente é como o herói se livra da situação, misturando uma atitude coerente com o perfil do personagem, tal como aparece na obra de Mário de Andrade, com pura tiração de sarro, provocação clara à ditadura. Macunaíma inventa que está atrás de uma cotia e sai de fininho, enquanto deixa todos tentando achar o rastro do animal inventado por ele, para só depois entenderem que foram engabelados por Macunaíma.

Uma última relação toma como exemplo o gigante e a fachada da casa do personagem, que reforça sua simbologia. A casa de Venceslau lembra um prédio antigo, histórico, com colunas gregas e com amplitude e imponência dignas de uma instituição sólida e tradicional. Macunaíma enfrenta Venceslau e se sobrepõe várias vezes a ele, mesmo que apenas por coragem ou esperteza. Sendo assim, é possível ver o gigante como representação de qualquer instituição governamental, seja nacional ou estrangeira, ou seja, Venceslau pode representar dois inimigos de Macunaíma e do povo brasileiro: a ditadura e o

domínio estrangeiro.

Tais mudanças, Heloísa Buarque de Hollanda analisa da seguinte forma, atrelando, acertadamente, a produção, tanto do livro quanto do filme, às suas respectivas épocas: “A experiência de 22 tentava definir uma nacionalidade: pesquisar suas raízes, descolonizar a cultura brasileira. A preocupação da produção cultural de 60 era, ainda, a descoberta do Brasil, mas agora em termos de sua estrutura social e econômica.” (HOLLANDA, 2002, p. 54). Como, no filme, Joaquim Pedro fundiu a prosa de Mário de Andrade com o contexto sócio-político-econômico brasileiro da década de 60, pode-se dizer que o filme ganha em complexidade, se comparado à rapsódia Modernista.

As lendas e os costumes brasileiros que o texto literário abrange são adaptados, passando a servir a um novo propósito. Sendo assim, se o texto já pode ser considerado quase ininteligível ao público estrangeiro, pelas especificidades culturais que o caracterizam, o que se dirá do filme? Em 1972, a *New Line Cinema* lançou a adaptação fílmica feita por Joaquim Pedro, nos Estados Unidos, em uma versão compacta, de apenas 95 minutos. Se essa condensação já limita o entendimento da história, o problema agravou-se ainda mais com a criação do subtítulo *Jungle freaks* e do slogan *95 minutes of Brazil nuts*, direcionando a leitura dos espectadores para o exotismo e perpetuando um dos principais estereótipos estrangeiros sobre o Brasil.

Essa versão norte-americana ia totalmente contra os princípios básicos que orientaram Joaquim Pedro, na idéia de fazer a adaptação do livro de Mário de Andrade: “Sua estratégia básica era usar as formas populares de expressão em um nível erudito, buscando a síntese entre a arte popular e a erudita e alcançando o povo através de sua própria produção cultural”. (YAKHNI, 2008, p. 1). Utilizando a mesma mistura feita pelo escritor, o diretor propunha a experimentação de uma nova forma de fazer cinema, buscando um equilíbrio entre as chanchadas e o Cinema Novo. Dessa forma, ao mesmo tempo em que reagia aos padrões que uma e outro representavam, foi mesclando características de ambos, privilegiando a mediação, a partir do resgate das coisas que acreditava terem funcionado exemplarmente nesses dois períodos

praticamente antagônicos do cinema brasileiro.

Esse processo, na opinião de Heloísa Buarque de Hollanda, que integra os extras do filme restaurado e digitalizado, lançado em DVD, em 2004, reflete a politização da cultura, já que, democraticamente, o cinema alcança maior amplitude de público, atingindo tanto intelectuais como operários, possibilitando uma ligação efetiva entre cultura e divertimento. Esse viés permite mais uma leitura possível para o final de Macunaíma, no filme. Fruto do debate entre consumo e produto cultural, a produção adquire um contorno metalingüístico, considerando-se o fato de que ela discute qual é o lugar do cinema nacional, refletindo também sobre sua realização, em meio à internacionalização cultural. Sendo assim, não apenas o consumo e o capitalismo estão em pauta, mas também a identidade e as relações de alteridade, que se complementam:

Como falar de nossa própria vida, sociedade e cultura sem sermos tragados, tal como Macunaíma seduzido pelos encantos da Uiara, por uma “estetização consumista”. Este parece ser um dos riscos para o qual o cineasta Joaquim Pedro de Andrade apontava ao dizer das perigosas ligações entre produção cultural e consumo. (MARTINS, 2008, p. 6).

Atendendo à demanda da industrialização e da comunicação de massa, Joaquim Pedro opta pelas cores fortes e pelo bom acabamento, em detrimento da rusticidade das produções cinemanovistas. Das chanchadas, empresta a leveza, o humor e, sobretudo, Grande Otelo, autor emblemático desse gênero cinematográfico. Típico das chanchadas também é o recurso do travestimento, que o ator Paulo José utiliza por duas vezes, no filme. Ele é a mãe de Macunaíma e, depois, a francesa que tenta seduzir o gigante Venceslau. O segundo episódio é assim descrito por Sara Yakhni:

[...] transcorre num clima cômico, caricatural e absurdo, com Venceslau vestido de smoking roxo com short verde e ligas que seguram suas meias, tudo acompanhado por um tango argentino que dá um toque “caliente” à tentativa de sedução por parte de Macunaíma. Essa primeira tentativa de conseguir o amuleto acaba com Venceslau correndo atrás do nosso herói nu, desmascarado, aos berros: “Eu não tenho preconceito! Vem cá, filho!” (YAKHNI, 2008, p. 5).

A cena é bem condizente com o perfil de Macunaíma, que usa qualquer tipo de expediente para enganar o gigante, e a comicidade é acentuada pela ação levada quase às últimas conseqüências, já que o plano funciona tão bem que o gigante fica atraído pela mulher, cercanda-a de todas as maneiras.

A ação é bastante similar à do texto literário e se passa em um salão que mistura o *kitsch* (divãs com capas de tigre) aos costumes bizarros do gigante (coleção de manequins seminuas, que correspondiam às bonecas de carnaúba do texto original), o que combina perfeitamente com o figurino de Venceslau. O ator que faz o personagem é Jardel Filho, inteiramente transformado por peruca, bigode e enchimentos em várias partes do corpo. A aparência tosca e exagerada, típica da caricatura, transforma o gigante em um personagem artificial e engraçado. Pode-se dizer, por isso, que a figura de Venceslau é calcada na paródia, instrumento eficaz de crítica. Assim, é como se o diretor, concebendo o personagem dessa forma, compartilhasse a idéia de Macunaíma, que tem medo do gigante, pois reconhece seu poder, mas nem por isso deixa de enfrentá-lo.

Macunaíma era ingênuo, mas consciente de sua realidade. Tais características, que, de início, parecem antagônicas, vão ao encontro da tentativa de Joaquim Pedro de expor a condição real do país, sem idealizações. Nesse aspecto, sua produção tem forte relação com o Modernismo e o Cinema Novo, pela “preocupação com o caráter nacional, com a definição do que é brasileiro, em contraposição ao produto importado”, além das “tentativas de descolonizar a produção cultural do país”. (YAKHNI, 2008, p. 1). No entanto, a adaptação fílmica de Joaquim Pedro está mais para o Cinema Novo que para o Modernismo, no que diz respeito à política, já que para o primeiro importava muito não só a representação da realidade brasileira, ma também o ensejo para sua transformação.

2.2.4 Quem come quem.

Evidentemente, apresentar e criticar a realidade não era tarefa fácil, depois da promulgação do AI-5, em 1968, o que justifica o caráter alegórico das produções cinematográficas desse período. As metáforas perpassam o filme *Macunaíma*. Claro que muitas delas não são criações do diretor, mas são reforçadas por ele. No livro e no filme, *Macunaíma* pode ser interpretado como metáfora do Brasil, o que é enfatizado pelo uso das cores verde e vermelho, por Joaquim Pedro, no final do filme. Aproveitando o resgate da relação entre o herói e o país, vale lembrar que, no filme, quando *Macunaíma* nasce, sua mãe diz: “Ô xente! Que menino feio danado” (MACUNAÍMA, 1969), o que remete às considerações feitas, anteriormente, afinal, apenas aceitando sua real condição, o povo brasileiro, assim como o personagem, pode tentar suprir o que lhe falta.

Essa corrida para tentar arrumar o que está errado gera uma espécie de competição pela superação (da condição atual e também do outro), associando-se à hierarquia. Assim, a relação que se estabelece entre *Macunaíma* e Venceslau pode ser interpretada como a luta entre o trabalhador e o burguês, na sociedade capitalista. A referência a isso se faz, no filme, de modo bastante direto. *Macunaíma* lê um jornal, quando se depara com a seguinte manchete: “Os campeões da iniciativa privada. O gigante da indústria do comércio.” (MACUNAÍMA, 1969). Fica claro que a opressão da burguesia sobre o proletariado é a mesma que a exercida pelos estrangeiros sobre o Brasil ou pelo regime ditatorial sobre o povo. Venceslau é patrão, tem inúmeros operários trabalhando para ele e, em sua busca desenfreada e ambiciosa pela muiiraquitã, sem esconder a sua supremacia e o desprezo que sente pelos trabalhadores, que se submetem às suas ordens, fala: “Qualquer um desses operário miserável poderia ter encontrado a pedra, mas não.” (MACUNAÍMA, 1969). Seguindo essa interpretação, *Macunaíma* passa a representar o nacional, o povo brasileiro e também o proletariado, em um recorte mais específico.

Por causa dos embates sucessivos entre Macunaíma e Venceslau, há, no filme, várias referências ao canibalismo, que serve como metáfora para a luta de classes que se configura na sociedade capitalista e para as relações entre países do Primeiro e do Terceiro Mundo, pois ambas são orientadas pela competição, pela lei da selva. Possuindo íntima relação com o antropofagismo, o canibalismo recebe destaque, através da esposa e das filhas do gigante, servindo de metáfora ao sexo e à dominação estrangeira, principalmente, como no momento em que elas tentam cozinhar “o pato”, Macunaíma, em um caldeirão, mas uma delas o salva, já que o seu apetite sexual fala mais alto. Esse episódio retoma parcialmente o que Mário de Andrade escreve, em sua rapsódia. No texto literário, há mais destaque para a esposa do gigante, a velha Ceiuci, que, depois de descobrir que sua “filhinha bondosa” tinha libertado o herói, passa a persegui-lo incessantemente.

Mas a passagem de fato exemplar sobre o canibalismo, na adaptação fílmica de *Macunaíma*, é a da festa promovida pelo gigante, por ocasião de sua volta da Europa. Dentre as atividades de lazer, destaque-se o bingo misturado ao jogo do bicho. No cardápio, feijoada. O detalhe a ser observado é que a feijoada era feita com carne humana, na piscina de Venceslau, que servia de caldeirão. O convidado sorteado, para sua infelicidade, era jogado na piscina. Poucos minutos depois, a carne crua boiava, misturando-se aos demais ingredientes da gigantesca feijoada. Obviamente, Macunaíma é um dos “felizardos” embalados sobre a piscina. Mesmo com o perigo iminente, o herói consegue inverter o jogo e trocar de posição com Venceslau, que passa a ser embalado, até que é flechado por Macunaíma e cai. Finalmente, o herói consegue “manejar as dificuldades e enfrentar o darwinismo social, o domínio do mais forte e o impulso explorador que domina todos os personagens”. (XAVIER, 1993, p. 144). A vitória acontece, mesmo sendo efêmera. O gigante é exterminado, mas as marcas que deixou em Macunaíma e em sua cultura foram indelévels, razão pela qual o herói volta ao seu mundo primitivo totalmente modificado por suas andanças na cidade grande e pelo contato com Venceslau.

No texto literário, o herói vence o gigante, fazendo-o cair em uma macarronada à qual o sangue de Venceslau serve de molho:

O gigante caiu na macarronada fervendo e subiu no ar um cheiro tão forte de couro cozido que matou todos os ticiticos da cidade e o herói teve uma sapituca. Paiamã se debateu muito e já estava morre-não-morre. Num esforço gigantesco inda se ergueu no fundo do tacho. Afastou os macarrões que corriam na cara dele, revirou os olhos pro alto, lambeu a bigodeira:
—Falta queijo! exclamou...
E faleceu. (ANDRADE, 2001, p. 129).

A mudança de macarronada para feijoada, no filme, acentua a crueldade e a brutalidade da luta travada pelos personagens, exemplificando bem a devoração que caracteriza as relações sociais e internacionais, assim como reforça a mestiçagem:

A partir desse momento, o "mestiço vira nacional", paralelamente a um processo crescente de desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados em meio a esse contexto. [...] É esse o caso da feijoada, hoje destacada como um "prato típico da culinária brasileira". Originalmente conhecida como "comida de escravos", a feijoada se converte, a partir dos anos 30, em "comida nacional", carregando consigo a representação simbólica da mestiçagem associada à idéia da nacionalidade. (SCHWARCZ, 2007, pp. 14-5).

Cumprindo a mesma função da feijoada, de enaltecimento da mestiçagem, também a macumba é utilizada. A diferença é que ela não é invenção do diretor, integrando já o texto original. Além disso, pode-se dizer que o fato de Macunaíma recorrer até mesmo à macumba, para tentar vencer o gigante e recuperar a muiiraquitã, enfatiza o caráter do herói, disposto a usar qualquer tipo de expediente ou artifício para conseguir seu intento. Outra hipótese que pode ser aventada é que, diante da aparente invencibilidade do gigante, conseqüência de sua superioridade em relação a Macunaíma, fica claro para o herói que ele apenas irá vencer seu inimigo, se usar artimanhas que fujam ao convencional, na tentativa de contar com o "elemento surpresa" em seu favor.

Por fim, faz-se necessário mencionar o Tropicalismo, ideologia oriunda do mesmo contexto em que o filme foi produzido. As diferenças encaixam-se, formando uma síntese que traduz a multiplicidade e os contrastes da sociedade brasileira. Apesar de o diretor reagir à influência tropicalista em sua obra, negando-a veementemente, essa pode ser facilmente identificada no filme. Considerando que as vanguardas e o Modernismo brasileiro foram base para o Tropicalismo, fecha-se o círculo. Conscientemente ou não, o fato é que o contexto histórico influencia a produção artística, permitindo que o espectador que analisa o filme de Joaquim Pedro de Andrade mais atentamente estabeleça a relação, apesar de o diretor ter afirmado que não teve intenção de fazer uso dos princípios do Tropicalismo.

O Modernismo e o movimento tropicalista lutaram por algo comum: o nacional, sem a exclusão do que é híbrido e que, por sua vez, envolve, necessariamente, a mestiçagem e o sincretismo, razão pela qual ambos privilegiaram o encontro entre o primitivo e o civilizado. Então, como não interpretar o filme sob essa perspectiva, se a sua divisão espacial é justamente essa, opondo a primitividade do cenário interiorano ao cosmopolitismo das grandes cidades? Impossível não lembrar *Macunaíma* (livro e filme), depois de relembrar os preceitos tropicalistas: “O Nordeste não é só folclore. É Salvador, as grandes cidades. Não tem apenas acarajé, mas também lanchonetes e *hot dogs*, como em todas as metrópoles. Portanto, o nordestino é também gente do mundo de agora, que tem direito à modernidade, a uma cultura urbana e não-provinciana.” (ALBUQUERQUE, 2003, pp. 266-7).

3. SE DEUS É BRASILEIRO, O DIABO É MULHER.

3.1 O PAGADOR DE PROMESSAS E TODOS OS SANTOS DA BAHIA

O pagador de promessas, de Dias Gomes, celebra a diversidade cultural, com o sincretismo religioso. Essa característica do texto dramático em questão é resultado da assunção e da popularização dos traços de origem africana, na identidade cultural brasileira. Em 1962, a peça foi adaptada para o cinema. O filme, dirigido por Anselmo Duarte, conquistou inúmeros prêmios e contou com Glória Menezes (Rosa) e Leonardo Vilar (Zé do Burro) nos papéis principais. Exemplo de adaptação extremamente bem sucedida, o filme recupera o texto literário quase integralmente e reforça aspectos que, na peça, são apresentados mais ligeiramente. As mudanças feitas no filme levam em conta critérios distintos, dando espaço à condensação, por exemplo, em determinados momentos, e, em outros, privilegiando a ampliação.

Na peça, logo no início, Rosa e Zé do Burro chegam à Igreja de Santa Bárbara, destino de Zé, que tinha feito a lansan a promessa de levar uma cruz até sua igreja. Porém, o padre entende que, como a promessa tinha sido feita em um terreiro de candomblé, era para lá que Zé deveria levar a cruz. Além disso, o fato de Zé fazer uma promessa que o obrigasse a passar pelo mesmo sofrimento de Cristo é considerado uma heresia. De temática profundamente social, o filme, como a peça, consegue retratar a opressão feita pela Igreja e a revolta do povo contra ela. Porém, na adaptação fílmica, a história tem início no terreiro, mostrando Zé fazendo sua promessa.

Depois disso, enquanto aparece o letreiro inicial, é mostrada a peregrinação do personagem, que passa por lugares distintos, à noite e durante o dia, o que dá maior dimensão a sua fé e também à tragédia desencadeada pela recusa do padre em aceitar que Zé entre na igreja com a cruz. Esse enaltecimento da fé e da tragédia, conseqüentemente, seria a primeira função

do começo do filme, que ainda cumpre outros três papéis importantes: um deles é a contextualização, para que o espectador compreenda melhor o que está acontecendo e por quê; o outro é retratar uma parte da cultura brasileira, fortemente influenciada pela africana, no momento em que são mostrados rituais comuns em terreiros; e o terceiro, como menciona Sábato Magaldi, é influenciar o espectador através do apelo afetivo da cena, já que a ação é acompanhada pela perspectiva de Zé.

Também com esse objetivo de retratar aspectos culturais do Brasil e baianos, sobretudo, o diretor do filme enfatiza algumas situações presentes na peça, bem como insere algumas cenas que levam adiante o que o texto apenas sugere ou que potencializam o aspecto religioso da obra. O primeiro exemplo disso são as longas cenas que mostram a procissão comemorativa do dia de Santa Bárbara, festa que demonstra muito bem a presença do sincretismo. Pode-se aventar a hipótese de que a escolha da Bahia como cenário para representar o Brasil aconteceu justamente pelo fato de o estado ser o que mais carrega a pluralidade como traço constitutivo. Isso fica bem representado na religião:

Na Bahia, o sincretismo religioso sempre foi um assunto delicado para as autoridades eclesiásticas. É uma herança antiga, ainda do tempo da escravidão. Proibidos pelos senhores de engenho de praticar o candomblé, os escravos desenvolveram uma forma de religiosidade na qual os símbolos e rituais afros se misturaram aos católicos, e vice-versa. Como resultado, hoje é comum encontrar nos terreiros de candomblé imagens de santos com nomes de orixás, da mesma forma que o atabaque e o berimbau se incorporaram às festividades católicas. (CAMPOS, 2008, p. 1).

Exatamente por isso a religiosidade é ampliada, no filme, dando mais espaço à polêmica causada pelo sincretismo, a qual é bem evidenciada, no filme, não só pelos embates frequentes entre o padre e Zé do Burro, mas também por uma cena com os membros do alto escalão da Igreja, reunidos para discutirem a repercussão da promessa feita por Zé e sua insistência para entrar na igreja. No texto de Dias Gomes, isso não aparece. Ocorre apenas a visita do Monsenhor ao padre, sem revelar ao menos a conversa que eles tiveram.

Anselmo Duarte destaca também o “circo” que é formado pela imprensa em torno de Zé. Há cenas, inclusive, que mostram a redação de jornal e o chefe pedindo ao repórter uma “reportagem de sensação”, pois soube que estava havendo um tumulto, por conta de um homem que chegou ao centro carregando uma cruz.

Outra diferença que o filme apresenta em relação à obra original é a ampliação de alguns personagens. Rosa é o exemplo mais evidente. O destaque dado a ela tem como reflexos (os quais podem ou não corresponder ao objetivo inicial do diretor) um maior dinamismo da história, já que há maior equilíbrio entre Zé e Rosa, e também uma espécie de mediação, pois Rosa funciona como uma “ponte” entre Zé e aquela sociedade nova e desconhecida para ambos, mas pela qual a mulher transita com maior desenvoltura, relativamente. Isso ocorre, porque ela, apesar de parecer ingênua, supera o marido na objetividade, o que lhe permite analisar as coisas de fora, sem a fé desmedida de Zé, e interferir junto a ele, na tentativa de demovê-lo de seu intento.

Dias Gomes apenas insinua a traição de Rosa, que se entrega a Bonitão, cafetão que praticamente recepciona o casal, assim que eles chegam à cidade. Porém, no filme, quando Bonitão se oferece para levar Rosa até um hotel, para que ela descanse, depois da longa caminhada, são mostradas as investidas de Bonitão e a atração que Rosa sente por ele, o que a faz ceder, tanto que o espectador vê Rosa pagando pelo quarto de hotel e Bonitão trancando a porta, depois de entrar com ela no quarto. O perfil do personagem muda. De vítima ingênua, ela passa a gozar de maior autonomia, no filme, o que justificará, mais tarde, sua posição mais firme em relação a Bonitão. Rosa amava Zé e a traição desencadeou nela um profundo sentimento de culpa. Em uma cena longuíssima do filme, Rosa sai do hotel e anda cada vez mais rápido pelas ruas, parecendo perdida, angustiada. O mais interessante é que a música ao fundo cresce, acompanhando a agitação de Rosa.

Acentuando ainda mais a transformação sofrida por Rosa, ela mostra revolta, no filme, quando descobre que o cafetão havia denunciado Zé para um

amigo, um investigador. Rosa, nesse momento, não só se mostra contrariada, mas exige que Bonitão volte atrás, evitando a presença da polícia no caso. Diante da recusa dele, Rosa o esbofeteia. Esse seu ato, conseqüentemente, abre espaço a um final também diferente para o personagem. Na obra literária, Rosa fica sozinha, enquanto vê os capoeiristas carregarem Zé na cruz, para dentro da igreja, quando surge Bonitão, tentando ampará-la e levá-la dali, mas ela o rejeita e segue o cortejo, junto com Galego e Dedé. No filme, Rosa aparece desolada, assiste a tudo e é a última a entrar na igreja, sozinha. Ela encerra o filme mostrando mais força, sem nenhuma interferência de Bonitão, até porque ela já tinha rompido qualquer laço com ele, na hora em que o esbofeteou.

O padre é outro personagem que ganha maior relevância no filme. Antes de ser apenas um representante da Igreja, ele é também um ser humano comum. Algumas cenas protagonizadas por esse personagem e que são exclusividade do filme são curtas, mas ampliam o conflito vivenciado pelo padre, garantindo-lhe um perfil psicológico mais bem delineado. Uma delas mostra o padre rezando e outra, de maior impacto, porque evidencia seu descontrole, acontece no momento em que ele toca o sino violentamente, fazendo o som dividir espaço com o som do berimbau, instrumento que se destacava, enquanto formava-se a roda de capoeira. No início do terceiro ato, que corresponde a esse momento do filme, há, no texto-base, uma parada, mostrando, mais uma vez, os costumes, com rodas de capoeira, sons de berimbau e comércio ambulante.

Isso é resgatado e cuidadosamente expandido no filme, já que as imagens alternam o desespero do padre, no alto da torre, ao lado do sino, com a roda de copeira, lá embaixo. À medida que os capoeiristas envolvem-se no jogo, a música cresce, alcançando um ritmo frenético. E é justamente nesse clímax que os sons do sino e do berimbau se alternam. Focalizada de cima, através do jogo entre luz e sombra, a roda que se forma durante o jogo da capoeira, nomeado, em uma das rubricas da peça, como “luta-dança”, parece servir como uma metáfora do embate entre Zé e o padre, o povo e a Igreja, o bem e o mal, o

branco e o negro, pois o espectador vê a roda dividida em duas partes: a de um jogador está extremamente clara e iluminada e a outra está escurecida. Assim, forma-se um círculo dividido exatamente ao meio e apresentando duas partes completamente opostas.

Essa divisão evidencia crítica política (colocando em xeque o poder da Igreja Católica e perfazendo a inter-relação de religião e política) e sincretismo, traço bastante característico da brasilidade.

"Realmente, boa parte dos baianos tem fé nas entidades das duas religiões" [...]. Uma prova de que a mistura entre ritos afros e catolicismo talvez já não possa ser desfeita está no censo do IBGE. Embora Salvador seja uma cidade que se veste de branco às sextas-feiras, em reverência a Oxalá, onde a cada esquina se tropeça num ebó (oferenda) e quase todos sabem qual é seu "santo de cabeça" (orixá protetor), no último censo apenas 0,1% dos baianos se declararam adeptos do candomblé [...]. A porcentagem é menor do que na maioria dos outros Estados e só se iguala à do Paraná e à de Sergipe. No Rio de Janeiro, quase 2% da população diz seguir o candomblé. Na Bahia, ao contrário, a imensa maioria da população se declara católica. Até Mãe Menininha do Gantois, a mais famosa mãe-de-santo baiana, dizia ser católica. (CAMPOS, 2008, p. 2).

Assim, as duas partes do círculo, que se opõem, no filme, mas, ao mesmo tempo, se completam, concretizam uma característica arraigada na cultura baiana e também na brasileira, se a religiosidade for transposta para um âmbito mais geral, em que se permita focalizar a diversidade que há por trás da unidade, como já alardeavam Sílvio Romero, Gilberto Freyre, entre outros, em épocas diferentes. O hibridismo é termo-chave para explicar o sincretismo e a sociedade brasileira, que, com *O pagador de promessas*, dá continuidade à revisão do projeto americano, assumindo o mito das três raças e a presença do negro em sua formação. Os personagens de Dias Gomes representam tipos diversos, mas que integram a mesma sociedade e, para isso, a escolha da Bahia como cenário para o drama é de extrema relevância.

O candomblé irá, na peça, dividir espaço com os rituais católicos. Seguindo o que Zilá Bernd define como "visão dessacralizante", Dias Gomes expõe os costumes que herdamos da cultura africana. Destaque especial merece a capoeira, encarada como "herança da mestiçagem no conflito das

raças". (MORAES FILHO, 1979, p. 257). A partir do Modernismo, "mestiçagem" passa a ser "sinônimo" de "nacional", como acentua Lília Schwarcz: "[...] o 'mestiço vira nacional', paralelamente a um processo crescente de desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados em meio a esse contexto." (SCHWARCZ, 2007, p. 14).

3.1.1 Quem está do lado de Deus?

No conflito entre a Igreja e Zé do Burro, estão em jogo o lado oficial, do poder político em geral, mas sobretudo da Igreja, representada pelo personagem de padre Olavo, e o lado popular, ressaltando a revolta do povo em relação à postura da Igreja e da elite. Zé do Burro é o símbolo do povo, por sua simplicidade e por sua crença sem limites. Para a ingenuidade do protagonista ser evidenciada, era preciso um cenário não modernizado excessivamente. Por isso a escolha de Salvador, que, apesar de capital, carrega o peso da História e do antigo, e permite a união de crenças distintas, como fica evidente, na rubrica do primeiro quadro da peça:

Enfim, é uma paisagem tipicamente baiana, da Bahia velha e colonial, que ainda hoje resiste à avalanche urbanística moderna. Devem ser, aproximadamente, quatro e meia da manhã. Tanto a igreja como a vendola estão com suas portas cerradas. Vem de longe o som dos atabaques dum candomblé distante, no toque de lansan. (GOMES, 1997, p. 23).

Os tipos que compõem o mosaico cultural que Dias Gomes apresenta em seu texto começam a aparecer já no primeiro ato, com a figura da beata, mas, no segundo ato, essa miscelânea se intensifica. Abrem o primeiro quadro três personagens importantes nesse aspecto: Galego, Minha Tia e Dedé Cospe Rima. Galego representa a presença estrangeira dos imigrantes no Brasil. Inclusive, as falas dele são escritas todas em espanhol, alternando-se com as

falas de Minha Tia, que privilegiam o dialeto baiano e a crença no candomblé: “Santa Bárbara lhe pague. (*Nota Zé do Burro.*) Oxente! Que é aquilo?” (GOMES, 1997, p. 82).

No segundo ato, a beata contracenava com os demais personagens citados anteriormente, completando o quadro da multiplicidade cultural e religiosa. No mesmo ato, em longo trecho, Dedé e Galego potencializam o sincretismo, com longas falas em espanhol e poemas declamados, de versos rimados, promovendo a intertextualidade dentro do texto. Chega-se, pela mistura de etnias, à mistura de crenças e linguagens, instalando o plurilingüismo no texto e tornando cada personagem dono de um modo de expressão que lhe é peculiar. Observe-se o trecho abaixo:

DEDÉ (*Declama*):
Bom dia, galego amigo!
dia assim eu nunca vi;
para saudar lansan,
Não repare eu lhe pedi:
me empreste por obséquio
dois dedos de parati.

GALEGO:
É, com esta história de hacer versos, usted sempre me leva na conversa. (*Entra na venda e dá a volta por trás do balcão.*) Es buena mesmo essa del cego Jeremias? (*Serve o parati.*) (GOMES, 1997, p. 83).

Outro momento em que o autor privilegia a miscigenação é no início do terceiro ato, quando, diante da igreja, forma-se uma roda de capoeira. Dedé, Minha Tia e Galego agora têm seu “time” reforçado pelos capoeiristas, sobretudo por Mestre Coca e Manuelzinho Sua-Mãe. A musicalidade é enfatizada, pois o som dos berimbaus acompanha as falas cantadas dos capoeiristas, que se alternam com a do coro:

CORO
Cai, cai, Catarina,
sarta de má, vem vê Dalina.

MESTRE DO CORO
Minino, quem foi teu mestre?
quem te ensino a jogá?

— Sô discip'ô que aprendo
meu mestre foi Mangangá,
na roda que ele esteve,
outro mestre lá não há,
Camarado. (GOMES, 1997, p. 153).

A citação acima acentua o aspecto popular, não só pelo jogo da capoeira, mas pela feição africana, perceptível também na linguagem, com registro informal, destacando a oralidade. Através das falas do coro e do mestre do coro, o candomblé ganha mais espaço, com repetições que exaltam a santa de devoção de Zé do Burro: “Santa Bárbara que relampuê/ Santa Bárbara que relampuá”. (GOMES, 1997, p. 154). De modo curioso, a roda de capoeira e as participações do coro e de seu mestre ainda são responsáveis pela antevisão do final trágico, com versos que serão lembrados no final, quando Zé tenta evitar sua prisão, defendendo-se com uma faca de ponta:

CORO
Ê, ê
Ferro de matá
Camarado

MESTRE DO CORO
É faca de ponta

CORO
Ê, ê
Faca de ponta
Camarado (GOMES, 1997, p. 151).

No filme, os costumes e as crenças populares recebem ênfase, com a inserção de cenas que não aparecem na peça. Elas mostram as mulatas lavando a escadaria da igreja e o assédio do povo a Zé do Burro, pedindo por milagres e lhe fazendo oferendas em troca das graças pretendidas. Essa cena, mais do que exemplo da fé desmedida, serve para complicar a situação do protagonista, já que o padre considerava, desde o início, uma heresia o fato de Zé ter se submetido a um sacrifício similar ao de Cristo. De modo bastante interessante, a peça opõe a lei de Deus e a dos homens. A lei de Deus, sempre relacionada à Igreja, recebe novo contorno e passa a ser a fé pura e simples.

Como é a crença de Zé do Burro que está em questão, a qual arrasta com ela a crença das pessoas que acompanham toda a sua trajetória, a religiosidade se sobrepõe às convenções sociais e às normas criadas pelos homens para a Igreja. A arbitrariedade das leis e a necessidade de um julgamento que não nivele todos os casos, mas que os particularize, são demonstradas na peça de Dias Gomes.

Embora a Igreja simbolize Deus, é como se essa Instituição, na crítica suscitada pela peça, tivesse banalizado os mandamentos divinos, pervertendo-os. Em suma, os sacerdotes, que deveriam ser os porta-vozes de Deus, são também culpados pela tragédia que se abate sobre Zé do Burro, cuja crença inabalável é um dos traços decisivos de seu caráter simples e ingênuo: “Em torno de Zé do Burro — herói ideal, por unir o máximo de caráter ao mínimo de inteligência, naquela zona fronteira entre o idiota e o santo — o enredo espalha a malícia e a maldade de uma capital como Salvador [...]” (PRADO, 1996, p. 90).

Um modo de tentar enredar Zé do Burro nas malícias da cidade grande é colocando-o diante do Repórter, personagem que manipula o discurso do protagonista, determinando, em grande parte, seu destino. A imprensa, paralelamente à atitude tomada pelos representantes da Igreja, contribui para o desfecho da peça. Simbolizando outro tipo de poder, de manipulação, inclusive pela grande difusão das notícias, através dos diversos meios de comunicação, a imprensa aparece como segundo oponente de Zé do Burro. Com o falso artifício de ajudá-lo a lutar por seu direito de cumprir a promessa feita, o jornalista se aproxima e vai, aos poucos, comandando a situação. Ao recortar o discurso do protagonista, o desvirtuamento das idéias de Zé é total, o que dá, aliás, um contorno político às palavras do personagem. Isso, claro, ganha tom de ameaça, ao ser publicado na primeira página do jornal, e, para que o comportamento de Zé seja reprimido, até a polícia é envolvida no caso:

REPÓRTER Repartir o sítio... Diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?

ZÉ *(Não entende.)* Reforma agrária? Que é isso?

REPÓRTER É o que o senhor acaba de fazer em seu sítio. Redistribuição das terras entre os lavradores pobres.

[...]

REPÓRTER Mas, e se todos os proprietários de terra fizessem o mesmo? [...].

ZÉ Ah, era muito bem feito. Cada um deve trabalhar o que é seu.

REPÓRTER *(Anota.)* É contra a exploração do homem pelo homem. O senhor pertence a algum partido político? (GOMES, 1997, pp. 98-9).

Mais adiante, quando a matéria é publicada, o guarda lê a manchete: “O novo Messias prega a revolução”, ao que Zé reage desta forma:

ZÉ *(Estranha.)* Revolução? [...]

GUARDA É, revolução. Está aqui. *(Continua:)* “Sete léguas carregando uma cruz, pela reforma agrária e contra a exploração do homem pelo homem.” *(Entreolharam-se sem entender.)*

ZÉ Eu bem achei que aquele camarada não era certo da bola... (GOMES, 1997, pp. 125-6).

Zé não aprova a notícia, mas também não tem a noção exata da complicação que aquilo poderia lhe trazer. Suas palavras são interpretadas pelo Repórter, que as reveste de intenção política, descaracterizando completamente a atitude de Zé, de extrema generosidade e com a única finalidade de servir como mais um sacrifício ou oferta à Santa, para obter a salvação de seu burro de estimação. A partir desse caráter revolucionário que o repórter confere ao protagonista, é como se outro Zé do Burro fosse apresentado a toda a sociedade, afinal, as declarações publicadas no jornal são tomadas como verdade. Diante disso, a situação atinge um nível tal que não pode mais ser controlada por Zé e por Rosa. Quando o Secreta vai conversar com Zé, em um ato de desespero, o protagonista pensa em um meio de fazer todos entendê-lo e diz:

[...] tem de haver um jeito... *(Desesperado.)* A vontade que eu tenho é de jogar uma bomba... *(Inicia um gesto, como se atirasse uma bomba contra a igreja, mas o braço se imobiliza no ar, ele percebe a heresia que ia proferir, deixa o braço cair e ergue os olhos para o céu.)* (GOMES, 1997, p. 133).

No filme, porém, essa rubrica é aproveitada para render mais uma foto publicada no jornal, acentuando o caráter revolucionário que a imprensa estava dando a Zé do Burro. Mais uma vez, o discurso de Zé é recortado, descontextualizado e usado contra ele próprio. O efeito disso é comentado por Joaquim Cardia Ghirotti:

Zé passa a ser um exemplo dos excluídos sociais e tem a ele agregado o ideal de injustiça e liberdade desejado pelo povo, é associado a "revolução" social, a "reforma agrária" e classificado como "comunista" sem ao menos ter idéia do que são estes conceitos tão alienígenas ao seu universo. Temos que os grupos sociais passam a projetar nele suas perspectivas e crenças, ele deixa de ser um indivíduo para tornar-se um ícone, maleável de acordo com os interesses de quem se aproxima e defende suas teses usando Zé como exemplo. Ele deixa de ser um homem com um propósito pessoal na situação em que se colocou, pois passa a ser colocado pelo meio em que está. Martirizado, ele torna-se o novo Cristo local, e através de sua morte é imortalizado como ícone, sem conseguir simplesmente pagar a sua promessa. (GHIROTTI, 2005, p. 1).

Naturalmente dividido, o texto de Dias Gomes focaliza a diversidade de nossa cultura, sobretudo em se tratando do cenário baiano, em que catolicismo e candomblé se confundem, por meio dos personagens que representam essas duas seitas: Padre, Sacristão, Beata e Bispo, de um lado; Minha Tia do outro. Essa divisão é mais um exemplo do sincretismo promovido pelo autor e dos conflitos que advêm dele.

Os capoeiristas, como constituem uma casta mais popular, aliam-se a Minha Tia. No mesmo grupo, ainda está Dedé, que, apesar de ser comerciante, como Galego, faz parte do mercado informal. A Igreja, o Repórter e Galego, desse modo, integram grupo distinto, regido pelas normas ditas "oficiais" e, por isso, não totalmente em conformidade com o povo. Da mesma maneira, pode-se dividir Zé, Rosa, Bonitão e Marli entre esses mesmos dois grupos. O cafetão e a prostituta integram o grupo dominante, até por seus perfis desenvolvidos e já corrompidos. Contrários a eles são Zé e Rosa, que ainda trazem a ingenuidade que os aproxima dos capoeiristas, das baianas e de Dedé, até porque o único motivo que move tais personagens é a solidariedade.

Na esfera de valores, a solidariedade também aparece no outro grupo, mas seu objetivo é outro, já que ela é oferecida a Zé pelo Repórter, pelo Galego e até por Bonitão, por simples interesse. Eles tentam tirar proveito da situação e Zé do Burro, ingenuamente, colabora com eles. O Galego é um dos personagens que toma partido do Padre, porque o impasse criado pela diferença de opinião entre Zé e o religioso faz aumentar o movimento em sua venda. Então, em troca desse benefício, ele oferece refeições de graça a Zé e Rosa.

O Repórter também consegue para o casal diversos benefícios, em troca de prolongar o impasse. Rádio, barraca e colchão são levados a eles, como parte do plano já traçado pela mídia:

Bem, julgamos que um pouco de conforto durante esses dias não reduzirá o valor de sua promessa. Além disso, segunda-feira, depois da entrada triunfal na igreja, o senhor percorrerá a cidade em carro aberto, com batedores, num percurso que irá daqui até a redação do nosso jornal. De lá, irá ao Palácio do Governo, onde será recebido pelo governador. (GOMES, 1997, pp. 173-4).

A essa fala do Repórter, Rosa se irrita e diz que ela e o marido resolveram voltar para casa ainda naquela noite, ao que ele responde: “Hoje?! Mas não dá tempo!... Não está nada preparado... O que é que a senhora pensa? Que é assim tão simples organizar uma promoção de venda?” (GOMES, 1997, p. 174). Décio de Almeida Prado faz referência a essa divisão, identificando os personagens como positivos ou negativos:

Maus, numa gradação que vai da hipocrisia à violência, da subserviência ao exercício arbitrário do poder, são os que desejam manter as coisas no pé em que estão, tirando vantagem das desigualdades econômicas: policiais safados, jornalistas cínicos, políticos exímios em explorar a credulidade alheia. Bons são os que se rebelam, por motivos conscientes ou inconscientes, contra a estrutura de uma sociedade injusta. (PRADO, 1996, p. 88).

Aproveitando a divisão, antagônica, o crítico corrige a posição dos que habitualmente vêm, em *O pagador de promessas*, a luta entre a tolerância e a intolerância, mencionando que se trata mais do confronto entre dois tipos de intolerância, “a legítima, por trabalhar a favor da justiça social, e a ilegítima, que

deseja apenas perpetuar os privilégios atuais”. (PRADO, 1996, p. 89).

3.1.2 Quando a diferença é o problema.

Outra divisão diz respeito ao próprio caminho percorrido pelo protagonista, que sai do campo e vai para a cidade, a fim de cumprir sua promessa. Em seu meio, interiorano e onde a percepção era outra, porque também as leis e o perfil dos moradores eram outros, o destino de Zé seria diferente. As coisas mudam radicalmente para ele, quando ele sai de seu *habitat*. Embora o cenário tenha mudado, as características inerentes ao seu perfil não mudaram e ele age como agiria em seu ambiente. Ocorre um desencaixe entre suas ações e o novo cenário. A cidade de Salvador traga Zé do Burro, porque ele estava condicionado a ser e a agir de um modo diferente. De onde vinha, não era estranho o desapego a terra ou o apego excessivo a um animal; muito menos a fé insuperável, que, somada à retidão de caráter, não permitia que Zé do Burro voltasse atrás ao que havia prometido à Santa Bárbara, ainda mais que a graça lhe fora concedida.

Em Salvador, no entanto, tudo é estranho a Zé do Burro, bem como ele é estranho àquela sociedade. A pureza de Zé é desmitificada pelas pessoas que não a compreendem. Isso pode ser percebido em uma das falas do Repórter a Rosa, quando há a intervenção da polícia, no final da obra: “Hum... bem me pareceu que por trás dessa história do burro, da promessa, havia qualquer coisa... uma intenção oculta e um objetivo político. A Polícia, naturalmente, percebeu também.” (GOMES, 1997, p. 175). Sábado Magaldi, em artigo que serve de prefácio a várias edições de *O pagador de promessas*, conclui:

[...] todas as personagens são culpadas pela morte de Zé do Burro: a cidade inteira colabora no crime. [...]. A bisbilhotice também mata Zé do Burro. *O pagador de promessas* faz o inventário, com criteriosa seleção, das criaturas representativas do sistema opressor. (MAGALDI, 1997, p. 12).

Dias Gomes, na *Nota do autor*, fala sobre o conceito ilusório de liberdade, que serviu de mote à outra obra importante, também adaptada para o cinema: *Vidas secas*. Tanto Zé do Burro como Fabiano, como fazem parte de uma minoria, não são livres. A liberdade de ambos deve, antes, respeitar a hierarquia social, ou seja, a liberdade dos personagens termina onde começam o poder dos dominantes e os abusos que essa condição acaba favorecendo:

Mas o que nos interessa não é o dogmatismo cristão, a intolerância religiosa — é a crueldade de uma engrenagem social construída sobre um falso conceito de liberdade. Zé-do-Burro, por definição, é um homem livre. Por definição, apenas. O que nos importa é a exploração de que ele é vítima — exploração que constitui também um dos alicerces da sociedade em que vivemos. (GOMES, 1997, p. 17).

A opressão dos personagens é reforçada pela resistência do padre, na peça de Dias Gomes, e pela repetição incessante da trajetória de Fabiano e sua família, em *Vidas secas*. Também é bastante significativo o vínculo entre cerceamento da liberdade e religiosidade, nas duas obras, pois momentos exemplares de repressão acontecem, justamente quando Zé tenta cumprir uma promessa e Fabiano decide levar a esposa e os filhos à missa, na cidade. Isso aumenta a submissão involuntária dos personagens às pessoas e às instituições representativas do poder, porque contraria a liberdade de crença. Para fazer valer um direito “mínimo”, os personagens têm de transpor obstáculos. Mas quem disse que a fé é algo banal e inofensivo? Acreditar é querer e poder transformar. Mais que isso: é a fé que faz Zé e Fabiano deixarem suas casas e partirem para a cidade, atitude que os faz ultrapassar a linha que garantia a permanência dos personagens à margem, sem ameaçar a ordem instituída pelos poderosos.

Fabiano, como Zé, é subestimado, por ser simples, e isso é pontuado não só no romance de Graciliano Ramos como também no filme, homônimo, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Um exemplo ocorre quando o vaqueiro vai acertar contas com o patrão. Como já tinha sido prevenido pela mulher, fala do erro nas contas, ao que o patrão não dá atenção. Fabiano cede, mesmo sabendo que estava certo, para garantir o emprego e o parco sustento da

família. No entanto, a passagem que mais bem exemplifica a falsa liberdade e o abuso de poder é o confronto que se estabelece entre Fabiano e o soldado amarelo. Deve-se notar que o episódio se desenrola quando Fabiano sai de seu ambiente normal, a exemplo de Zé e Rosa. É como se o espaço estranho e as pessoas (também alheias ao ambiente deles) os hostilizassem, restringindo-os aos limites do mundo ao qual estavam acostumados. E o mundo de Fabiano é especialmente minúsculo: a família e os animais, diariamente, e outros poucos coadjuvantes, em períodos de tempo bem espaçados.

No encontro com o soldado amarelo, Fabiano está sendo ele mesmo, até o momento em que o soldado impõe o peso e a autoridade de sua farda, reagindo ao direito e à vontade do outro, de não mais participar do jogo. O vaqueiro tenta reagir, mas acaba pagando o preço por sua recusa ao cumprimento da ordem recebida. Zé do Burro também paga o preço, alto, porque morre por sua causa, e o motivo é mais forte ainda do que aquele que moveu Fabiano. Além de tentar usar a liberdade que lhe é de direito, confrontando os mais poderosos, Zé resiste por sua fé.

Fabiano tem, porém, uma chance de se vingar da injustiça que sofreu, mas abandona a idéia, o que prova, sim, a firmeza de seu caráter, mas também o peso da autoridade que a farda carrega e sua submissão a ela. É justamente debatendo assuntos como esses que *O pagador de promessas* e *Vidas secas* se assemelham imensamente. Ambas as obras mesclam regional e universal, mas importa, sobretudo para se contrapor ao uso que se fazia, habitualmente, do aspecto regionalista, a exposição desmistificadora. O regional deixa de ser exaltado como qualidade, exuberância ou riqueza para conter também problemas que existem e têm de ser percebidos. Havia outro Brasil a ser “descoberto”. Nos versos abaixo, Carlos Drummond de Andrade ironiza o descobrimento e a colonização do Brasil, mas, acima de tudo, exige que o real se sobreponha à idealização, para que o processo de desalienação tenha sucesso:

Precisamos descobrir o Brasil!
Escondido atrás das florestas,
com a água dos rios no meio,
o Brasil está dormindo, coitado.
Precisamos colonizar o Brasil. (ANDRADE, 2007, p. 1).

No entanto, “descobrir” o Brasil em pleno século XX implicava o reconhecimento do *status* de país subdesenvolvido, postura que ocasionaria mudança significativa no modo de interpretar o Brasil. Por essa razão, Antonio Candido aponta o Regionalismo de 1930 como o grande divisor de águas, no que concerne à literatura, cultura e identidade:

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. [...]. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.” (CANDIDO, 1989, p. 142).

Nesse período, o fantasma do país novo é finalmente afastado e o que rendeu essa transição foi justamente o *insight* resultante da sobreposição do real ao ideal e, conseqüentemente, o fato de passar a olhar mais para dentro que para fora. Paulo Emílio de Salles Gomes fala sobre isso como uma espécie de reação ao que se fazia, na literatura e no cinema, como bem demonstram, no caso deste, as produções da Vera Cruz e da Atlântida. O objetivo, segundo o autor, era a *desalienação*, processo similar à dessacralização que Mário de Andrade tentou, com *Macunaíma*, em relação a *Iracema*. Sob esse ponto de vista, o regionalismo não serve apenas de pano de fundo ou moldura às ações. Mais que isso: como em uma espécie de determinismo, ambiente e personagens são interdependentes. Em *Vidas secas*, o exemplo fica por conta da combinação perfeita dos personagens ao ambiente árido. Para isso, a incomunicabilidade e o isolamento dos personagens contribuem sobremaneira. Em *O pagador de promessas*, a incredulidade do padre, diante da promessa feita por Zé, apenas para salvar um burro de estimação, explica-se como reflexo do ambiente, que não permite nem abrange tamanha ingenuidade, rara nos centros urbanos.

Anselmo Duarte defende, em seu filme, as marcas do Cinema Novo. De fato, *O pagador de promessas* e também *Vidas secas* se relacionam à ideologia que orientava essa estética, porque a escolha de textos parecidos para as adaptações cinematográficas respeita critérios que privilegiam o aspecto regional e a discussão de temas relativos à hierarquia e à desigualdade social. Plasticamente, porém, a diferença é evidente. Constata-se, facilmente, que *Vidas secas* se destaca nesse quesito. Relembrando a preocupação de Glauber Rocha, o belo não era essencial, sob pena de ocultar o que importava, de fato. O filme de Nelson Pereira dos Santos segue à risca essa recomendação, a começar pelo som, que enfatiza, por vários minutos, o ranger incômodo e agudo das rodas de uma carroça. Acrescente-se a isso a simplicidade de figurino, o cenário natural, em estado bruto, e os movimentos de câmera à moda de Glauber.

3.2 ENGRAÇADINHA: ANTES E DEPOIS DOS TRINTA

O regionalismo é visto sob outra perspectiva, na obra de Nelson Rodrigues. Em *Asfalto selvagem*, entram em conflito o que é obsceno e o que é religioso. A luta é social e individual e põe em cena Deus e o Diabo. O romance *Asfalto selvagem*, de Nelson Rodrigues, divide-se em duas partes. Fases distintas (a primeira dos doze aos dezoito anos e a segunda depois dos trinta) da vida da protagonista, Engraçadinha, compreendem núcleos de personagens e cenários igualmente distintos. De Vitória à capital carioca, o autor faz uma crônica de costumes, usando, sobretudo, a linguagem, para marcar o uso de expressões comuns à época e que ultrapassam as fronteiras que demarcam os espaços que ambientam a narrativa. A lista é grande e cada termo intensifica a presença da oralidade no discurso dos personagens: “pinóia”, “espeto”, “pra chuchu”, “no duro”, “batata”, “um biju”, “pequena” “flerte”, “boboca”, “meu chapa”, “gazeta”, “carambolas”, entre outras pérolas que habitualmente podem ser

encontradas nos textos rodrigueanos e que caracterizam a época e o estilo do escritor.

Além do léxico, a estrutura recebeu influência do formato em que o romance foi lançado, o de folhetim. Ruy Castro menciona esse fato, no texto que prefacia a edição que traz os dois livros da obra de Nelson em um só volume: “Os 112 capítulos de *Asfalto selvagem* foram publicados originalmente no extinto jornal carioca *Última Hora*, de agosto de 1959 a fevereiro de 1960 — um capítulo por dia, exceto aos domingos, quando o jornal não circulava.” (CASTRO, 1994, p. 3). A publicação nos jornais, dia após dia, alimenta o aspecto popular do texto, pelo fato de tal veículo de comunicação contar com grande abrangência de público e baixo custo.

Sobre o uso do jornal como espaço para o literário, três observações são indispensáveis. Primeiro, é preciso não esquecer o fato de a família do escritor ser voltada ao jornalismo, o que facilita, e muito, o uso desse veículo das massas. O segundo ponto a ser destacado é de que modo a utilização do jornal como meio de publicação interfere na recepção dos textos literários de Nelson Rodrigues. O jornal possui inegável credibilidade junto ao leitor, no que diz respeito ao posicionamento adotado em relação à verdade dos fatos. Diferentemente do texto literário, o jornal tem um compromisso com a realidade. Além desse *status*, sublinhe-se que o texto literário, mesmo circunscrito a uma seção do jornal, divide espaço com notícias que, por vezes, podem apresentar o mesmo tema dos textos ficcionais e, assim, por empréstimo, a ficção ganha crédito com o leitor, no quesito verdade, pois é como se a coincidência temática potencializasse a verossimilhança do texto literário.

Por último, é necessário estabelecer uma associação bastante profícua entre o público imenso do jornal e o teor crítico dos textos de Nelson. Considerando o poder do jornal, somando seu alcance e sua credibilidade, o projeto do escritor era ousado, afinal, a vitrine de que se servia causava imensa repercussão, sem que o desagradável pudesse constituir um entrave por muito tempo, pois não há sociedade que resista indefinidamente a algo exposto com freqüência e com grande destaque na mídia. Em outras palavras, o jornal foi o

subterfúgio usado pelo dramaturgo para ultrapassar as grandes e talvez as maiores barreiras que tinha a vencer: a hipocrisia e a resistência social.

Logicamente que, além do veículo, o gênero folhetinesco também contribuiu para a popularidade alcançada pelo texto literário. É notória a influência dos folhetinistas franceses sobre Nelson Rodrigues. A exemplo de Ponson du Terrail, Michel Zevaco e Alexandre Dumas, Nelson privilegiava a ação e o romance em seus enredos. A divisão em capítulos e o final de cada um deles, quase sempre interrompidos em uma situação decisiva, provocando o suspense e a espera angustiada pelo próximo capítulo, envolvem e prendem o leitor. Essas qualidades facilitaram, e muito, a adaptação do romance para a televisão, veículo com apelo e características muito similares aos dos jornais. Com um amplo número de personagens, cumpre ressaltar que a alternância era, também, recurso recorrente. As partes curtas dinamizavam a história, funcionando como uma espécie de antídoto do tédio, e a alternância fazia com que os personagens e as situações vividas por eles tivessem importâncias similares.

Detendo-se um pouco mais sobre o aspecto lingüístico, outros termos, que fazem referência à mulher, especificamente, aparecem em trechos como os que seguem: “Você dizendo palavrão é um estourinho!” (RODRIGUES, 1994, p. 269); “[...] eu te beijei, filhinha.” (RODRIGUES, 1994, p. 437); “Sabe o nome? Sim, o nome da cara?” (RODRIGUES, 1994, p. 270); e “Você é de amargar! De arder!” (RODRIGUES, 1994, p. 241). O uso de gírias como essas adapta-se perfeitamente à ousadia dos temas privilegiados por Nelson Rodrigues, todos girando em torno da sexualidade. A opção é pelo desmascaramento de uma das principais e mais comuns características humanas, a hipocrisia.

Por isso, o fato de o romance ser dividido em duas partes é de extrema relevância, pois a dualidade se instala na história, a partir da protagonista. Engraçadinha, na segunda fase, é fervorosamente religiosa, casada com Zózimo há muitos anos e respeitada mãe de família, o que representa o avesso do que fora na sua juventude, em Vitória. Porém, em dado momento, ela redescobre o prazer do sexo, momento em que a Engraçadinha do passado aflora e, junto

com ela, ressurgem Letícia, uma prima, que não só acompanhou toda a relação incestuosa entre Engraçadinha e Sílvia, mas também se declarou apaixonada por ela.

Tal divisão evidencia a ambivalência de Engraçadinha, que servirá para demonstrar a dualidade de qualquer pessoa, afinal, todos são vítimas da sociedade, que cria regras para reprimir os instintos, em nome da ordem e da harmonia coletiva. Nelson Rodrigues parte de uma microcélula social, a família, para analisar, por amostragem, a macroestrutura social. A partir da escolha da família como objeto de análise, a próxima providência a ser tomada é o desvinculamento da representação dessa célula social como modelo a ser seguido, dispensando a imagem ideal, em prol de um aprofundamento, permitindo, assim, a exposição e a exploração dos problemas normalmente escondidos e mascarados pelos membros da família:

A família, núcleo da maioria dos textos de Nelson Rodrigues, é, na verdade, uma construção em ruína, que deixa entrever um processo histórico recheado de contradições e recalques, escamoteados por uma “moralidade de fachada”. Famílias de classe média, participantes de um mundo no qual se congregam os valores capitalistas e a tradição patriarcal, são a alegoria de um passado que apodrece de pé, resistindo ao presente. (FRANÇA, 2008, p. 17).

Essa importância dada à família, sobretudo a partir de outra ótica, que reage à idealização, além de ser responsável pelo tom desagradabilíssimo da obra rodriguesana, permite a Décio de Almeida Prado traçar um paralelo entre os textos do autor e as tragédias gregas, a partir da “forma” e do “conteúdo”:

Enquanto forma, por exemplo, a divisão nítida entre os protagonistas, portadores dos conflitos, e o coro que emoldura a ação, formada por vizinhos, parentes, circunstâncias; e enquanto conteúdo, as famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que as obriga ao crime e ao castigo passando de pais a filhos. (PRADO, 1996, p. 52).

Somando-se à universalidade das tragédias, as oposições, que acentuam o conflito e a duplicidade dos personagens principais, são, na opinião do crítico, outro traço comum entre a obra de Nelson e o teatro grego:

As antinomias em que se debatem são sempre extremas — pureza ou impureza, puritanismo ou luxúria, virgindade ou devassidão, religiosidade ou blasfêmia —, em consonância com os sentimentos individuais que se definem (ou se indefinem) pela ambivalência, indo e vindo constantemente do pólo da atração para o da repulsão, em reviravoltas bruscas que proporcionam as surpresas do enredo. (PRADO, 1996, p. 52).

As duas fases de *Asfalto selvagem* marcam exatamente essas diferenças, reforçadas pela mudança de cenário e de *status*, afinal, depois que se casa com Zózimo, Engraçadinha enfrenta uma realidade bem diferente da condição que tinha, quando morava com seu pai, em Vitória. A moça de família tradicional e abastada acaba indo morar em Vaz Lobo, subúrbio carioca. É por suprimir essa segunda parte que a adaptação cinematográfica da obra de Nelson, intitulada *Engraçadinha* e dirigida por Haroldo Marinho Barbosa, não dá conta de todo o processo de transformação da protagonista, apesar de ressaltar, acertadamente, as características mais comentadas dos textos do escritor. Dado o tamanho do romance, pode-se entender o corte, mas o fato é que isso contribui para uma redução do texto rodrigueano apenas ao aspecto erótico e devasso que permeia narrativa e personagens, enfatizando, sim, as “marcas registradas” do universo ficcional do autor, mas abrindo mão da ambivalência que detona a maioria dos conflitos e que traz à tona a hipocrisia, já que essência e aparência opõem, respectivamente, as esferas privada e pública, a individualidade e a alteridade.

Mesmo com a ausência da segunda fase, o filme, bem como o romance, aposta no erotismo como tema-chave para a representação da brasilidade. Essa idéia aparece no final de *Asfalto selvagem*, em um diálogo entre Luís Cláudio e Abdias, que diz:

— O Brasil vive uma fase ginecológica!

Explicou: — “O desenvolvimento traz um medonho estímulo erótico. Nunca o brasileiro foi tão obsceno”. E insistia: — “É uma obscenidade histórica!” [...]. Parecia-lhe nítida e taxativa a relação entre o sexo e a epopéia industrial.

Abdias pergunta:

— Você não acha que o meu raciocínio é batata?

Luís Cláudio exulta:

— Batata! E o que faz o romance brasileiro que não vê isso? A nossa ficção é cega para o cio nacional! (RODRIGUES, 1994, p. 552).

Retomando a informação da época em que a obra foi escrita, entre 1959 e 1960, torna-se fácil perceber, nas falas de ambos os personagens, o reflexo da ideologia que predominava, no período de 1956 a 1961, durante o governo de Juscelino Kubitschek, cuja prioridade era a rapidez, que alicerçava o *slogan* “50 anos em 5”, para a superação e o progresso. Apesar do aumento da inflação e da dívida externa, Juscelino promoveu o desenvolvimento em diversos segmentos, com destaque para o industrial, fez acordos que permitiram a vinda das primeiras montadoras automobilísticas para o país e criou a Operação Pan-Americana, que visava combater o subdesenvolvimento. Levando-se em conta apenas esses exemplos da imensa mudança que o governo de JK instaurou, os quais colocaram a população em uma onda de otimismo, pode-se entender a relação do erotismo com a euforia que dominava o país. Além disso, o erotismo funcionava como principal agente da quebra de tabus, necessária para a transgressão das normas sociais, instalando, assim, o conflito que essas travam com o instinto:

As opções de Nelson Rodrigues não foram as que então se esperavam. Crítica e público desapontavam-se com o clima crescentemente mórbido de sua dramaturgia, com o acúmulo de situações anômalas e de pormenores desagradáveis, com as quebras cada vez mais freqüentes da lógica e da verossimilhança. Ele parecia ferir de propósito, pelo prazer de quebrar barreiras morais e estéticas, tanto o bom senso quanto o bom gosto. (PRADO, 1996, p. 53).

No fragmento transcrito, o crítico refere-se à dramaturgia, o que não impede que sua observação seja aplicada ao universo romanesco de Nelson, que se aproxima muito das suas peças teatrais. O mais importante, porém, é a

associação que Décio de Almeida Prado estabelece entre o desagradável e a ruptura da “lógica e da verossimilhança”, do que se pode depreender que o lógico e o verossímil eram qualidades apenas das coisas que obedeciam ao “bom senso” e aos bons costumes. Dessa forma, a posição do público e da crítica retratada pelo autor encerrava em si mesma a hipocrisia, já que qualquer desvio de comportamento não era encarado como realidade, parecendo que a sociedade era formada apenas por pessoas de bom caráter, sem o antagonismo entre o bem e o mal.

3.2.1 O público: Espectador e personagem

Em vários textos, do próprio dramaturgo e de Sábato Magaldi, um dos principais estudiosos da obra de Nelson Rodrigues, há referência ao tenaz julgamento do público e da crítica, alertando para o fato de a repulsa ser motivada não por questões estéticas, mas éticas, ou seja, a sociedade, sentindo-se afrontada pela profundidade dos temas propostos pelo autor, não conseguia ver no texto qualidades, porque já estava predisposta pelo incômodo que a violência dos textos lhe impunha. Em *A cabra vadia*, há uma passagem que comprova essa postura do público, em relação aos textos rodrigueanos:

As senhoras me diziam: “Eu queria que seus personagens fossem como todo mundo”. E não ocorria a ninguém que, justamente, meus personagens são como *todo mundo*: e daí a repulsa que provocam. *Todo mundo* não gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções. (RODRIGUES, 1995, p. 155).

Tal comportamento prova que um dos intentos do autor, a promoção da identificação entre público e texto, foi alcançado. Entretanto, o cumprimento dessa meta custou caro. Interferindo psicologicamente junto ao leitor/espectador, Nelson Rodrigues representa a sociedade brasileira

cruamente, sem adornos, de modo exemplar, mas, paradoxalmente, é taxado de obsceno e amoral (algo facilmente explicado, a partir do processo de projeção). O público reconhecia-se nos personagens rodrigueanos, mas, em vez de julgar a si próprio, assumindo seus erros, julgava o autor, isentando-se de qualquer falta e também da punição que essa implicava.

Com a aproximação entre palco e público, Nelson pretendia descobrir a máscara social que moldava uma sociedade preocupada em se adequar aos rótulos impostos pelo modelo burguês. Essa aproximação fez com que o público se visse representado no palco, ou seja, o texto rodrigueano funcionava como um espelho, refletindo o caráter humano encoberto por máscaras impostas pela sociedade e condenada pela religião, revelando, dessa maneira, o inconsciente primitivo do homem. (BURLIM, 2008, p. 2).

O ato de revelar “a vida como ela é” e a consequência disso, que era a criação de um mundo incômodo para o leitor/espectador, embora reconhecidos, inconscientemente, pelos espectadores, como válidos e verossímeis, passavam a ser conscientemente recusados, através de um processo de autodefesa, pois não é fácil reconhecer e assumir os erros, ainda mais quando esses fazem parte das emoções e fantasias mais íntimas e inconfessáveis. Claro que a reação do público não poderia ser prevista pelo autor com exatidão, mas podia-se aventar a hipótese da recusa, já que o desagradável fazia parte do projeto estético e ideológico de Nelson Rodrigues, evidência percebida pela insistência do escritor, que não mudou seu estilo, mesmo com as críticas negativas e constantes que recebia, e, de modo mais direto, pelos seus depoimentos em relação à sua obra e aos seus objetivos.

Em 1974, Nelson declarava: “Teatro não tem que ser bombom com licor. Teatro tem que humilhar, ofender o espectador.” (BURLIM, 2008, p. 1). A partir dessa afirmação, fica fácil relacionar o autor ao ideal dos modernistas, na literatura, e dos cinemanovistas, no cinema, pois o foco de suas obras também é a desalienação, alcançada através do “choque do real”, afinal, nos textos de Nelson, “o mundo aparece como pura degradação, e as personagens, os heróis, enfim, representam um mundo corroído, subvertido e corrompido, *se percebido sob uma perspectiva da ‘normalidade’, do ‘aceitável’*” (FRANÇA, 2008, p. 14,

grifo nosso). Nesse trecho, a ressalva do autor, colocada em destaque, na citação, ajuda a entender a posição de Décio de Almeida Prado, transcrita anteriormente, no tocante à ruptura da “lógica” e da “verossimilhança”, operada pelos textos rodrigueanos, nos quais é indissolúvel a relação entre o desagradável e o erotismo, que serve de instrumento para a desestabilização do leitor/espectador, além de se revelar uma característica muito associada à brasilidade.

Dessa forma, o erótico propicia o cumprimento de duas funções: ao mesmo tempo em que instala o confronto necessário para o desmascaramento social, o erotismo simboliza o brasileiro, mesmo que metonimicamente (importa ressaltar que o recorte, necessário, opta por um traço extremamente marcante na construção e na repercussão de uma “imagem nacional”). Associando essas duas funções, chega-se à desmedida ou ao excesso, característica que, aos poucos, foi sendo aceita e mesmo entendida como parte da realidade brasileira, segundo Ismail Xavier, postura que gerou:

[...] um debate que criou um novo ambiente para a recepção da obra de Nelson Rodrigues. A discussão em torno da desmedida como forma de colocar em discussão certos traços da vida nacional ganha espaço, e a paródia do *kitsch* torna-se ingrediente legítimo na reflexão sobre a experiência nacional, inclusive em sua dimensão política. (XAVIER, 2003, pp. 183-4).

3.2.2 Erotismo: Tabu e libertação

O erotismo, principal instrumento de Nelson Rodrigues para o descomedimento de sua obra, também é analisado por Christian Dunker, em artigo publicado na revista *Interações*. O crítico considera o elemento erótico como um dos estereótipos criados (e perpetuados, *a posteriori*) para representar a brasilidade⁴. Considerando o impacto dos estereótipos na repercussão do país

⁴ No caso específico da obra de Nelson Rodrigues, cabe destacar que também o futebol tem

junto aos estrangeiros, Dunker associa erotismo e exotismo, já que o processo de estereotipia surge, comumente, com a tentativa de ressaltar os diferenciais de um país em relação aos demais. Sendo assim, essas características, que são vistas como típicas ou peculiares, passam a ser vistas como elemento exótico e, segundo o crítico, provocam o “gozo estrangeiro”, metáfora que traz à tona o erotismo:

O erotismo é uma das esferas mais fortes de representação do Brasil. Ele se manifesta nos principais estereótipos que temos sobre nós mesmos, e também na forma como nos imaginamos sendo imaginados pelo outro. O samba, o futebol e as nossas paisagens paradisíacas distinguem-se justamente por esse toque de erotismo deslocado. Mais recentemente, na música, na moda e até mesmo no turismo, encontramos sinais claros de como nosso erotismo pode se conjugar com a lógica cultural do capitalismo tardio. Ao que tudo indica, a idéia de que erotismo faz parte do “nome da marca”, e que a partir disso devemos, com o cinismo que for necessário, explorar tal produto, foi plenamente incorporada ao projeto político nacional. (DUNKER, 2008, p. 2).

Considerando o tempo que separa a publicação do livro *Asfalto selvagem*, no formato de folhetim, da adaptação cinematográfica do romance, dirigida por Haroldo Barbosa, chega-se a uma distinção interessante, perceptível na produção cinematográfica nacional. Com base nos estudos de Ismail Xavier, Dunker afirma:

[...] há duas tendências dominantes no cinema brasileiro a partir dos anos 60. Uma voltada para a dramaturgia familiar, situações de classe e vida política. Outra centrada nas paixões, no desejo e na sexualidade. A partir dos anos 70, e definitivamente nos anos 90, a segunda vertente torna-se hegemônica. (DUNKER, 2008, p. 4).

De fato, Ismail Xavier refere-se às décadas de 70 e 80 como mais voltadas “para tipos eróticos de *femme fatale*, às vezes com toques de decadentismo, que veremos veiculando uma idéia do feminismo”. (XAVIER, 2003, p. 174). O crítico vai além, mencionando que, “nos anos 70, quase não haverá espaço para [...] resíduos de normalidade que retêm as personagens num terreno de ‘vida comum’” (XAVIER, 2003, p. 174), diferenciando, portanto,

esse propósito, embora desencadeie efeitos diversos.

esse contexto e essa estética do “projeto de formação para a domesticidade”, típico dos anos 60.

Sendo assim, como o lançamento do filme de Haroldo Barbosa foi em 1981, tem-se outra razão para a direção ter optado apenas pela adaptação da primeira parte da obra de Nelson, que corresponde à fase da juventude de Engraçadinha, período permeado pela devassidão e pelo erotismo. Justamente porque o filme se encaixa perfeitamente na tendência cinematográfica da época, abriu-se mão da continuidade da obra, que, se retratada, daria o contraponto da personagem madura ao que ela tinha sido e feito, em sua juventude. Entre a fidelidade a essa característica essencial ao romance rodrigueano e a obediência à nova tendência do cinema nacional, optou-se pela segunda.

Fora isso, não se pode esquecer uma das razões mais óbvias e práticas para o corte: a impossibilidade de representar, adequadamente, em duas horas ou menos, quase 600 páginas de história. Até mesmo J. B. Tanko, que, na década de 60, fez a adaptação fílmica do romance *Asfalto selvagem*, não escapou à divisão. A diferença é que, ao contrário de Haroldo Barbosa, para evitar a escolha de uma única fase da história de Engraçadinha, em detrimento da outra, Tanko seguiu a divisão do romance, publicado em dois volumes, e fez dois filmes: *Asfalto selvagem*, em 1964, e *Engraçadinha depois dos trinta*, em 1966, os quais Ismail Xavier considera “versões convencionais do folhetim” rodrigueano. A adaptação correspondente ao primeiro volume da história teve sua exibição proibida logo depois do lançamento, por intervenção de um grupo de esposas de militares do alto escalão. No entanto, a censura não demoveu o diretor da continuidade do projeto, que previa a adaptação do segundo volume, de modo a apresentar o texto rodrigueano em sua totalidade.

Embora o filme de Haroldo Barbosa faça a adaptação de apenas uma parte do texto literário, tenta recuperar até mesmo o modo de apresentação da história, que privilegia a alternância de episódios e dos personagens que os protagonizam, além de dar grande ênfase ao uso dos *flashbacks*. Some-se a isso o fato de a família, importante nas duas fases de Engraçadinha, continuar representando, na adaptação fílmica, tal qual no romance, um instrumento para

expor a hipocrisia que domina toda a sociedade. Já no início, Haroldo Barbosa investe na duplicidade, quando, no enterro de Dr. Arnaldo, pai de Engraçadinha, um amigo discursa, em tom de apologia exagerada, enquanto, à parte, várias pessoas comentam detalhes escabrosos que souberam sobre a vida do morto ou de outro membro da família.

Lado a lado, são mostradas a imagem da família perfeita, com uma boa camada de verniz, como se fosse uma versão passada a limpo, e a imagem de uma família em crise constante, desmascarada pelos exemplos de falta de conduta que se avolumam a cada novo comentário. O golpe de misericórdia é dado com o boato de que Arnaldo era amante da filha, informação que causa impacto em todos os presentes, ao mesmo tempo em que dá o tom da profundidade da análise do comportamento humano e da sociedade como um todo, pois o mais importante era expor a podridão que se escondia debaixo da maquiagem carregada usada pela sociedade.

3.2.3 A desmistificação da família

Aproveitando a intimidade que une as pessoas de uma mesma família, Nelson Rodrigues trata de redimensionar os laços, estreitando-os a ponto de as relações familiares darem espaço às perversões sexuais. Nesse ponto, o filme recupera vários temas do texto rodrigueano. O principal deles é o incesto (tanto aquele insinuado entre pai e filha, quanto o que acontece, de fato, entre Sílvio e Engraçadinha, que se julgam primos, mas se descobrem irmãos), seguido pelo adultério (Sílvio é filho de Arnaldo com a cunhada), pelo lesbianismo de Letícia (que se declara apaixonada pela prima), pelo *voyeurismo* (na parte em que Engraçadinha observa Sílvio possuindo Letícia, como se fosse ela) e pelo comportamento oscilante, tanto de Sílvio como de Engraçadinha.

Exemplos disso aparecem, quando Engraçadinha vai procurar o primo no trabalho, insinua-se para ele, que a repele, e, como resposta ao convite que ela

lhe faz, dizendo que o esperará, no quarto, à noite, ele a esbofeteia, ao que ela reage positivamente, como se tivesse realizado um grande anseio e mesmo esperando que ele a esbofeteie ainda outras vezes. Sílvio mostra-se também oscilante, porque, depois da bofetada, acaba indo ao quarto da prima. Entre o desejo e o ódio que sente por Engraçadinha, Sílvio vive em constante indecisão. Em outra ocasião, quando transa com Letícia, achando que se tratava de Engraçadinha, ele a chama de “querida” e diz que a ama, mas, segundos depois, ele a deixa, chamando-a de “vaca”.

Como se não bastassem todos esses pontos que desconstroem a imagem de família feliz, a virgindade da filha também serve de mote para denunciar a necessidade social de sobrepor a aparência à essência. Depois de Engraçadinha inventar que está grávida, Arnaldo a leva para uma consulta ginecológica, buscando ter certeza sobre o que a filha afirmava. Porém, para tomar tal atitude, o pai cerca-se de cuidados, buscando pretextos para se informar sobre um médico de confiança e optando, inclusive, por um horário fora do expediente normal, para assegurar o segredo, afinal, era uma pessoa conhecida e não podia meter-se em escândalos. Também o médico dá sua colaboração para ressaltar a importância de se manter a aparência a qualquer custo, quando diz ser possível reconstituir a virgindade da moça, saída aceita pelo pai, mas não por Engraçadinha.

Em outros momentos, há mais referências ao radicalismo de Arnaldo, que não mede esforços para evitar que ele e a filha caiam “na boca do povo”. O aborto e o casamento arranjado com Zózimo já tinham sido cogitados, caso a gravidez, naquele momento, fosse real. No caso do “arranjo”, insistir no plano ainda representava certas vantagens, na opinião do pai: manter a filha longe de Sílvio e assegurar que ninguém soubesse do passo em falso dela, pois, enquanto ela mantinha um caso com Sílvio, já estava noiva de Zózimo.

Interessante é perceber o número de “podres” que aparecem, à medida que se revolve a vida familiar, como se um erro desencadeasse outro. Sobre isso, é extremamente relevante a vida que Arnaldo constrói, para servir de fachada, apenas, e encobrir suas faltas. Habitado a “esconder a sujeira debaixo

do tapete”, ele não se dá conta de que, sem saber, colabora para que outro erro seja cometido, como se mentira gerasse mentira, afinal, se o parentesco verdadeiro entre Sílvio e Engraçadinha fosse revelado desde o começo, o caso entre os dois poderia ter sido evitado. O problema é que, se assim fosse, a tragédia não aconteceria e o texto, que daí teria como objeto uma família feliz e ideal, soaria bastante artificial, não se detendo sobre um dos piores defeitos da sociedade: a hipocrisia. Dessa forma, seguindo os passos do pai, os filhos não só repetem o erro, mas também sofrem com o castigo e a culpa, passados de geração a geração, assim como ocorria nas tragédias gregas, que primavam pela força atávica do destino.

Freud, que, aliás, também estudou as tragédias e os mitos gregos, para formular sua teoria psicanalítica, discute essa “herança”, quando discorre sobre tabus, considerados por ele “proibições de antiguidade primeva”, porque “devem ter persistido de geração para geração. Possivelmente, contudo, em gerações posteriores devem tornar-se ‘organizadas’ como um dom psíquico herdado”. (FREUD, 1996, p. 48). As maiores provas disso são as repetições das situações. Assim como Arnaldo traiu o irmão, tendo um filho com a cunhada, Engraçadinha, mesmo noiva de Zózimo, começa um caso de amor com o primo (acrescente-se, aqui, o fato de ambas as traições terem acontecido no mesmo lugar: no divã da biblioteca da casa de Arnaldo). Tais “coincidências” são mais enfatizadas pelo romance, que, na segunda fase da protagonista, também menciona a fixação de Durval na irmã caçula, Silene, o que faz Engraçadinha lembrar-se de si própria e de Sílvio, ainda mais levando-se em conta a semelhança que havia entre os personagens, tanto no aspecto físico como no comportamental.

Na família de Zózimo e Engraçadinha havia, sim, desvios de conduta, sobretudo envolvendo Silene, mas é a parte referente à adolescência de Engraçadinha, justamente a que é focada no filme de Haroldo Barbosa, que guarda inúmeras transgressões, como exemplificado acima. Sendo assim, a opção pela primeira parte justifica-se pelo intento de reforçar as características que mais bem definem o estilo rodrigueano. Porém, dessa postura surge um problema: elegendo apenas a primeira parte da história, o diretor perpetua o

estilo de Nelson como aquele desagradável e de ruptura, o que resulta em um reducionismo, afinal, as obras de Nelson são mais do que isso. O erotismo e a violência de seus textos não são gratuitos, apesar de serem as marcas da arte rodrigueana.

De qualquer modo, o fato é que a seleção era necessária, pelo tempo restrito do filme e pela extensão da trama. Cabia, então, ao diretor, escolher entre o mais e o menos comentado e a primeira opção garantiria duas coisas ao mesmo tempo. Primeiramente, explicações através de *flashbacks* não se faziam necessárias, já que a primeira parte, ao contrário da segunda, não obrigava o diretor a fazer relações freqüentes com a primeira fase da protagonista, de modo a levar o espectador a entender melhor a história. Em segundo lugar, as expectativas do público seriam atendidas, já que esse reconheceria, imediatamente, no filme, os principais traços estilísticos das obras de Nelson Rodrigues, pois a primeira parte do texto é responsável por dissociar a imagem da família real daquela imagem que todos, sobretudo Arnaldo, tentavam passar e que era propagada nos eventos sociais. Nada do que aconteceu na biblioteca, entre Sílvio e Engraçadinha, foi conhecido pelas pessoas que estavam na festa. Apenas a família (e, mesmo assim, nem toda ela) soube do ocorrido.

A tensão entre as esferas pública e privada é que divide os personagens, obrigando-os a transitar entre dois mundos diferentes. Sem poder ter certeza de nada, as pessoas que mantêm relações sociais com a família ficam sabendo apenas dos detalhes que lhes são contados por alguém que “ouviu dizer” ou “soube por alto”, o que abala, mas sem destruir por completo, a imagem que a família construiu para servir aos outros. Quando Nelson escolhe a família como núcleo de suas histórias, obriga o espectador/leitor a penetrar em um universo íntimo, no qual os detalhes mais sórdidos passam a ser conhecidos, razão pela qual o desvendamento é termo-chave para a compreensão do desagradável nos textos rodrigueanos.

A análise da família pode, então, ser encarada como algo que estabelece um laço indissolúvel entre o aspecto psicológico e a onisciência e a onipresença do narrador, já que esse, ao entrar em contato com o espaço privado, acaba

conhecendo segredos relacionados aos personagens, que, por sua vez, carecem de uma análise mais profunda. Dessa forma, o desvendamento do plano psicológico serve, simultaneamente, para aprofundar a ambigüidade do caráter humano, em se tratando do aspecto individual, bem como sustenta a crítica que estabelece a hipocrisia como principal qualidade social. Defeito ou virtude? Sem dúvida, para Nelson Rodrigues, um defeito a ser exterminado, mas, para a sociedade da época, uma qualidade, afinal, a hipocrisia permitia fechar os olhos para os problemas, propiciando a criação de um universo confortável.

A abertura ao plano psicológico permite que o narrador avance ainda mais no abismo pessoal de cada indivíduo, o que o torna capaz de revelar ao leitor o que de fato se esconde por trás da máscara social. Levado por esse narrador, o leitor/espectador descobre o outro lado da família, que pode, muito bem, em maior ou menor grau, corresponder à dele, afinal, como afirma Renato Gomes da França:

A família, que no espaço público deve brilhar, perde o seu verniz quando vista dentro das paredes da casa. Como um organismo vivo, a casa e a família guardam em seu interior a doença, que espera o momento preciso para se manifestar, como um câncer: Toda família tem um momento em que começa a apodrecer. Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. Lá um dia aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo. (FRANÇA, 2008, p. 19).

Além da oposição entre público e privado, o crítico ressalta a universalidade resultante do recorte familiar, o que justifica o uso da família como metonímia da sociedade em geral. A família do texto rodrigueano pode ser todas as famílias ou qualquer família, razão pela qual, na citação, percebe-se um diagnóstico não só de todas as famílias, mas também de todos os tempos, sem que a família, tal qual é apresentada por Nelson Rodrigues, represente apenas o tempo da escrita da narrativa ou da ação. Ressalte-se ainda a função da família para delinear a dualidade que Nelson concretizou com a divisão de sua obra em duas fases. Concorrem para o confronto entre realidade e idealização a “moralidade de fachada” e a “tradição”, pois são elas que obrigam

os personagens a perpetuarem a história de seus antepassados (também falsa), cercada da mesma hipocrisia que revelam os epitáfios ou homenagens póstumas, que tendem a enfatizar as boas ações e esconder as faltas.

3.2.4 A mulher é a chave.

Outro ponto fundamental, na obra de Nelson Rodrigues, é a função da mulher frente à “moralidade” e à “tradição patriarcal”. Exatamente pelo patriarcalismo, o desejo feminino rompe padrões. Considerando a cultura patriarcal um dos pilares da sociedade em geral, a ênfase na mulher opera verdadeira inversão, já que se desfaz a imagem da mulher como subserviente e passiva na relação a dois. Engraçadinha demonstra isso em ambas as fases de sua história, embora, aos trinta, já tendo passado por tudo que deixara em Vitória, quando se casou com Zózimo, a culpa e a religião servissem de baliza a seus atos, limitando-os.

É a mulher quem determina o desenrolar da história, afinal, é Engraçadinha quem provoca a relação incestuosa com Sílvio, o que resulta na morte do primo/irmão, assim como é ela quem cede às artimanhas de Luís Cláudio, levando o caso ao extremo, até que a traição, descoberta por Letícia, passa a ser um trunfo que essa usa contra a própria prima. Em uma perspectiva mais ampla, é como se, questionando o patriarcalismo, que orienta a sociedade, o autor promovesse o embate entre o sujeito individual e as Instituições, que representam a esfera pública, que, por sua vez, confrontam a essência da esfera privada, em toda a sua crueza, e a aparência simbolizada pelo sistema.

A partir dessas considerações, conclui-se que a tensão que se estabelece entre a família, o sistema patriarcal e “a moral e os bons costumes” acaba comandando as fases distintas de *Asfalto selvagem* e a escolha do diretor da adaptação fílmica pela primeira parte da história. É inegável que a família de Arnaldo, até pelo *status* que tinha, serve melhor para causar o impacto que

sempre caracterizou as obras de Nelson. É apenas nessa fase que se avolumam as transgressões que acabam por detonar a tragédia. Além disso, a escolha do diretor pela adaptação da primeira fase, apenas, deve-se ao naturalismo, traço que caracterizou o que Ismail Xavier denomina “a segunda onda de adaptações” das obras de Nelson Rodrigues, realizadas no período de 1978 a 1983.

A similaridade com as pornochanchadas é clara, pelo tom vulgar que os filmes dessa época privilegiam e pela tentativa de “fazer da promiscuidade — dentro e fora de casa — um traço nacional” (XAVIER, 2003, p. 191) e, para isso, as obras de Nelson servem bem, pois “tematizam a aparente oposição — mas identidade notória — entre casa e bordel”. (XAVIER, 2003, p. 191). Tal afirmação reforça a relação entre espaço público e privado, afinal, é nessa transição que a história de Engraçadinha ganha força e parte do individual à crítica social. Sendo assim, não resta dúvida de que a escolha da primeira fase foi adequada à tendência cinematográfica da década de 80. O problema é que, comparando o filme de Haroldo Barbosa ao romance *Asfalto selvagem*, o naturalismo aparece como prejuízo, uma espécie de alavanca para o reducionismo, já que essa característica não pode servir para qualificar a obra como um todo, tendo em vista a segunda fase da protagonista, que surpreende o leitor, ao agir de modo oposto ao que seu perfil indicara, até o suicídio do pai.

Anos depois da tragédia, a família que Engraçadinha e Zózimo construíram parece viver em harmonia, com problemas esporádicos, que não atingem, portanto, o nível de degradação das situações que compõem a fase inicial do romance, retratada no filme. A razão dessa relativa paz é a culpa que assola a protagonista, afinal, é notória a tentativa de mudança completa de vida, marcada pela mudança de cidade e pela conversão religiosa. A culpa faz Engraçadinha construir uma nova vida, o que estabelece a dualidade do personagem, divisão que, transposta para a sociedade, tenta afirmar um sistema também dual, porque essa característica é inerente ao ser humano. Ao mesmo tempo, ao investir nessa duplicidade, o naturalismo cai por terra e reacende-se um debate ético, já que os padrões sociais vigentes passam a ser relativizados.

A discussão que é promovida, sobretudo pelo fato de ser sublinhada a ambivalência da protagonista, nos remete, mais uma vez, ao conceito freudiano de “tabu”, termo ambivalente, porque se relaciona tanto ao “sagrado” como ao “impuro”. Freud menciona que “as proibições do tabu devem ser compreendidas como conseqüências de uma ambivalência emocional”. (FREUD, 1996, p. 79). A mudança é, então, apenas aparente. O instinto faz parte do ser humano e é apenas reprimido pelas normas sociais estabelecidas. Esse confronto é referido por Freud da seguinte maneira: “Tanto a proibição como o instinto persistem: o instinto porque foi apenas reprimido e não abolido, e a proibição porque, se ela cessasse, o instinto forçaria o seu ingresso na consciência e na operação real.” (FREUD, 1996, pp. 46-7).

Isso posto, é natural que Engraçadinha continue a ser testada. Letícia e Odorico ressurgem, levando-lhe lembranças do passado, Luís Cláudio aparece em sua vida, também fazendo-a retomar sentimentos e sensações há muito esquecidos, como que trazendo de volta à vida a Engraçadinha impulsiva e inconseqüente do passado, mas ela resiste, mesmo entregando-se momentaneamente, e retoma sua vida. Em consonância com o perfil de sua família, na segunda fase da obra, a protagonista goza de maior equilíbrio, o que a faz evitar ou abafar os arroubos ou excessos, evitando, assim, nova tragédia.

Em outras palavras, em ambas as partes, o erotismo está ligado ao trágico (desencadeando-o, na primeira, e tentando desencadeá-lo, na segunda). A diferença reside no grau de um elemento e de outro, gerando uma espécie de proporcionalidade. O erotismo da adolescência, maior e cercado por inúmeras transgressões, provoca uma tragédia no sentido estrito do termo, já que não só Sílvio morre, mas também Arnaldo, fatos que mudam completamente a vida de Engraçadinha. Já na segunda parte, o trágico não se estabelece da mesma forma, pois a morte de Letícia serve para preservar um segredo, impedindo embates e sofrimentos e ainda garantindo uma vida melhor à família da prima que ela sempre amou.

A presença do trágico, na primeira parte da obra, deve-se à sobreposição do instinto à convenção social. Engraçadinha é consciente das proibições e,

mesmo assim, entrega-se ao erro, dominada pela irracionalidade. Nessa fase, a protagonista é una e o jogo de oposições surge para contrapor a realidade à idealização, de modo a romper a casca que encobria a sociedade. Esse primeiro momento é, portanto, de caos, quando se revolvem e se expõem os problemas de todos aqueles que compõem aquela sociedade “inventada”.

A segunda parte da história é a tentativa de organizar o caos, através do equilíbrio. Por essa razão, Engraçadinha, neste momento, não é apenas a santa mãe de família. A oposição vai, aos poucos, passando para o domínio da pseudorealidade da ficção e se instala na personagem, revelando sua identidade verdadeira e dual. Dessa maneira, com *Asfalto selvagem*, é como se Nelson Rodrigues teorizasse sobre a natureza do ser humano e a difícil relação entre liberdade e convenção social, concluindo que apenas as leis podem garantir um controle razoável dos instintos. Apenas esse procedimento é capaz de evitar grandes tragédias. Outra conclusão que se pode tirar do romance é a de que a hipocrisia pode ser interpretada como um mecanismo de sobrevivência do homem, diante da divisão inerente à sua própria natureza e da existência de um padrão moral instituído.

O destaque ao erotismo e à tragédia, na primeira fase, adaptada por Haroldo Barbosa, explica a opção do diretor, sobretudo levando-se em conta as características dos textos de Nelson Rodrigues. Na parte privilegiada pelo filme, as transgressões, por se avolumarem, cumprem a função de “aniquilar a aparência e dar curso à vida”. (FRANÇA, 2008, p. 12). É justamente a intensidade dessa “aniquilação” que provoca a ruína da família de Arnaldo e a mudança radical na vida de Engraçadinha, que reconstrói sua história sobre a culpa, para a qual busca alívio através da religião. O que motiva a transformação do personagem é a necessidade de equilíbrio, estado alcançado por Engraçadinha apenas no final do romance, justificando a ausência da tragédia.

Quanto à bipolaridade da protagonista, sublinhe-se a importância de entender essa característica como representação real do caráter humano, pois a aniquilação de uma parte ou de outra levaria ao reducionismo e à irrealidade, conseqüentemente. A partir da justaposição do bem e do mal e da conjunção do

público e do privado, chega-se à investigação do caráter humano e da sociedade como um todo, na tentativa de se chegar a uma anatomia social, a partir do estudo da psicologia individual. O objetivo é o desvelamento de uma realidade até então oculta. O que importa é conseguir uma maior aproximação da verdade, sem preocupações sobre o impacto que isso vai causar ou quem irá atingir.

Esse processo de elucidação só é alcançado a partir de uma análise mais profunda da família, “submetida à concepção do pecado como via possível de realização dos prazeres, entretanto submetida também à condenação social caso ultrapasse a medida da normalidade e ouse realizar-se”. (FRANÇA, 2008, p. 20). O flagrante é necessário, para que a verdade se estabeleça. Por isso, as relações familiares servem para pôr o indivíduo constantemente à prova. Nesse espaço íntimo, a sexualidade levará ao excesso, como em um processo de tentativa de libertação de repressões e censuras, gerando antagonismos que Renato Gomes da França denomina “conflitos entre pulsão e recalque”. (FRANÇA, 2008, p. 27).

Sendo assim, perpetuando e aprofundando a dualidade que se insinua já na divisão do romance em duas fases, o erotismo e a sexualidade, ligados ao instinto, estão para a verdade, assim como a convenção social, desafiada e minada pelo erotismo, está para a mentira. Renato Gomes da França equaciona esses elementos, fazendo referência a Nietzsche, para quem “a moral é a grande mentira, ‘vontade de negação da vida’, instinto secreto de aniquilamento, um princípio de decadência, de apequenamento do homem, [...] um começo do fim”. (FRANÇA, 2008, p. 55). De fato, o objetivo das regras socialmente estabelecidas é negar a vida em estado bruto, abafar o instinto, que não pode ser refreado completamente e torna-se visível na esfera privada.

Décio de Almeida Prado, em suas análises da obra de Nelson Rodrigues, compartilha essa idéia: “O sexo [...] atrai pelo que tem de escuso, menos por ser fruto do que por ser proibido, causando volúpias ignominiosas na consciência. O prazer [...] nunca é carnal, sempre é psicológico, envolto em culpa — aquilo que D. H. Lawrence denunciava como *sex in head*.” (PRADO, 1996, p. 111). Com

esse comentário, reforça-se o caráter transgressor do sexo, ingrediente indispensável nos textos rodrigueanos, porque é capaz de revelar a essência do ser humano em seu lado mais primitivo, sem os limites que cerceiam o comportamento, antevendo os excessos que podem ser cometidos e precavendo-se contra eles, afinal, como afirmava o próprio Nelson Rodrigues: “Só não estamos de quatro urrando no bosque porque o sentimento de culpa nos salva.” (QUARTIN, 2008, p. 5).

3.2.5 O mundo dos contrastes

A duplicidade, na maioria das vezes contraditória, é citada por Stuart Hall como inerente a qualquer pessoa. Referindo-se ao papel da Psicanálise, no descentramento do sujeito, o autor conclui:

[...] embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida [...], como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa” unificada que ele formou na fase do espelho. Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da “identidade”. (HALL, 2001, p. 38).

Demonstrando a mesma dualidade já identificada em *Asfalto selvagem*, *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, e o filme homônimo, de Bruno Barreto, também escolhem a síntese, postura que é considerada pela crítica como forma de explicitar a multiplicidade e os contrastes. No primeiro plano, a diversidade evidencia-se nos personagens. No entanto, o privilégio de personalidades tão distintas revela-se uma boa estratégia para criticar a hipocrisia social e para fixar a miscigenação como traço nacional. De acordo com Roberto DaMatta:

[...] Dona Flor [...] é o liame, o laço, o ponto de encontro entre estilos de vida, ideologias e visões de mundo. Como tal, ela é a encarnação ficcional da ideologia positiva da mestiçagem. [...]. No plano ideológico, Dona Flor é uma construção originalíssima da ambigüidade e do hibridismo como valores sociais. (DAMATTA, 1997, p. 132).

Outra semelhança entre as obras de Nelson Rodrigues e Jorge Amado é que ambas investem no erotismo:

No momento em que deslança a segunda onda, a força das duas vertentes — o estilo grosso das comédias eróticas e o bom humor conciliatório das novelas — se expressa muito bem nos dois maiores sucessos de público do cinema brasileiro até hoje: *Dona Flor e seus dois maridos* [1976] [...] e *A dama do Iotação*, de Neville D’Almeida, ambos com Sônia Braga. (XAVIER, 2003, p. 189).

A diferença é que, em *Dona Flor e seus dois maridos*, o erotismo funciona de modo mais sutil, evocando a comicidade, em vez do trágico. Apesar de a adaptação fílmica da obra de Jorge Amado, feita por Bruno Barreto, em 1976, coincidir com o período da “segunda onda” das adaptações das obras de Nelson Rodrigues, Ismail Xavier opõe as produções feitas com base em textos literários de estilos tão distintos, caracterizando o filme de Bruno Barreto como fiel à “fluência amenizadora de conflitos própria de Jorge Amado” (XAVIER, 2003, p. 189) e a adaptação feita por Haroldo Barbosa como “desagradável”, respeitando um dos traços mais comentados na obra rodrigueana.

A maior leveza do texto de Jorge Amado deve muito à figura irreverente de Vadinho, que serve como uma espécie de crítica ao conservadorismo excessivo da sociedade, mas sem provocar situações irremediáveis, afinal, ele é um espectro, ou seja, por mais que cause conflitos, esses só terão como vítima a própria Dona Flor, pois apenas ela o enxerga. Dessa forma, sendo produto de um fenômeno sobrenatural, ou apenas uma criação da mente de sua ex-mulher, como preferem os mais céticos, o fato é que Vadinho é o responsável pela imensa alteração no tom da crítica que se faz à sociedade. A sobreposição da aparência à essência é ponto pacífico na obra dos dois autores em questão, mas, enquanto Nelson Rodrigues opta pelo impacto e pelo choque, Jorge

Amado prefere a alegoria, ao construir um mundo dividido, mas confortável, porque oscila entre a realidade e o imaginário ou sobrenatural, sem os excessos comuns aos textos rodrigueanos, já que a única coisa excessiva, no universo de Jorge Amado, é a figura de Vadinho e essa está fortemente atrelada ao humor.

O excesso que Vadinho representa deve-se à afronta que um triângulo amoroso significa, ainda mais quando essa escolha é decorrência da decisão da protagonista de manter a relação a três, para ter uma vida “estável e feliz”. Essa inversão que a postura de Dona Flor provoca, motivada pela volta de Vadinho, para ser seu amante, mesmo depois de morto, é efeito da carnavalização de que o romancista lança mão (aliás, é preciso lembrar que Vadinho morre durante o Carnaval e sua morte marca o início da revalorização ética que o romance opera, desse momento em diante).

É por isso que Roberto DaMatta considera o triângulo amoroso e o ponto de vista feminino como agentes na transformação de valores, pois tanto um quanto o outro “deixam de ser [...] o pólo negativo da ordem social ou da condição humana”. (DAMATTA, 1997, p. 121). Em outro fragmento do artigo intitulado *Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis*, DaMatta sintetiza o poder provocativo da carnavalização: “Carnaval que obriga a contrariar a idéia burguesa de que só pode existir uma resposta para cada pergunta [...]. Carnaval que traz de volta a concepção católica (e ibérica) de que a condição humana é dupla e contraditória.” (DAMATTA, 1997, p. 133).

Em certa medida, a duplicidade é ilustrada pela oposição que existe entre Vadinho e Teodoro. No entanto, a contradição leva à complementaridade, daí o motivo de comparar ambos às duas Engraçadinhas, das duas fases de *Asfalto selvagem*. Ao mesmo tempo em que se opõem, complementam-se. No caso de Engraçadinha, isso fica mais evidente, porque as duas partes mostram fases distintas da vida de uma mesma pessoa. Em *Dona Flor e seus dois maridos*, as partes antagônicas correspondem a pessoas diferentes, mas, na visão de Dona Flor, não. O lado cavalheiro e contido de Teodoro completa a sensualidade e a ousadia de Vadinho, formando o que ela considera o homem ideal. Os perfis de Vadinho e Teodoro correspondem, respectivamente, à oposição dionisíaco

versus apolíneo. Dona Flor experimenta vidas muito distintas, ao ser casada com um e depois com outro. Com Vadinho, precisava trabalhar, esconder dinheiro do marido, para que ele não gastasse tudo no jogo, passava noites em claro, enquanto o esperava, certa de que ele estava com outras mulheres, e sofria agressões físicas constantes. Apenas no sexo Vadinho a satisfazia por completo. Com Teodoro, Dona Flor conheceu outra vida. Não trabalhava, vivia com luxo e conforto, mas faltava-lhe o prazer do sexo.

Mudando de marido, ela teve compensações, já que passou a ter tudo o que Vadinho não lhe dava, mas ainda assim não se sentia plenamente realizada. É apenas com o ressurgimento de Vadinho, mesmo que na condição de fantasma, que ela encontra a felicidade, que se faz absoluta ao final, quando deixa de lutar contra seus próprios desejos e assume uma relação a três, sem culpa ou remorso. Jorge Amado, aliando a verossimilhança ao estranhamento comum às histórias fantásticas, usa a “esotérica e comovente história vivida por Dona Flor, emérita professora de arte culinária, e seus dois maridos” (AMADO, 1966, p. 9), para fazer uma crítica social com acentuado senso de humor.

Os três personagens da história não passam de decalques da sociedade real, o que se estabelece, no romance, a partir de uma brincadeira que opõe ficção e realidade. Do mesmo modo que os personagens ganham contornos “reais”, o autor assume-se como personagem, logo na apresentação do texto:

A Espantosa Batalha entre o Espírito e a Matéria, narrada por Jorge Amado, escriba público estabelecido no bairro do Rio Vermelho, na cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos, nas vizinhanças do Largo de Sant’Ana, onde habita Iemanjá, senhora das águas. (AMADO, 1966, p. 9).

Elevando os personagens à realidade ou inserindo o autor no universo ficcional, o fato é que, nessa transição, a relação entre eles é possível, como bem demonstra o *Bilhete recente de dona Flor ao romancista*, que aparece antes do início da história propriamente dita. Nesse bilhete, Flor dá a receita do “bolo de puba”, incluindo o seguinte comentário: “Aconselho dona Zélia a fazer grande de uma vez, pois de bolo de puba todos gostam e pedem mais.”

(AMADO, 1966, p. 15). Além de se dirigir à esposa do romancista, o personagem dirige-se ao autor: “Como vão todos os seus? Aqui em casa, todos bem. Compramos mais uma quota da farmácia, tomamos casa para o veraneio em Itaparica, é muito chique.” (AMADO, 1966, p. 15). O tom familiar como Flor se dirige ao romancista insere a história em um entrelugar, sem que ela se defina como completamente real ou “esotérica”. Tal artifício cumpre dupla função: privilegia a criação, através das inúmeras possibilidades do discurso literário, e desencava a hipocrisia social, através da superexposição e da assunção do que se pretende esconder ou negar.

O resultado do conflito que a hipocrisia encerra, representado pelos homens de perfil antagônico, é o equilíbrio ou a unidade. Quanto ao conflito e ao equilíbrio como síntese não há divergências, razão pela qual esse ponto sempre é levantado pela crítica, através de abordagens como a de Sérgio Vallverde, por exemplo, que chega a esse denominador comum, detendo-se sobre o aspecto psicológico:

Vadinho e Teodoro são metáforas para o id e o superego, respectivamente. Vadinho é rebelde, impulsivo, espontâneo e dado ao caos (no seu caso, o jogo). Teodoro é metódico e controlado (Um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar é seu lema, pendurado na farmácia). Assim, a imagem de Flor pacificamente com os dois, totalmente feliz, invoca o ideal de equilíbrio entre todos. (VALLVERDE, 2008, p. 1).

De modo a aproximar mais as duas obras, retomando a oposição entre moral e instinto, que orientou a análise da história protagonizada por Engraçadinha, pode-se afirmar que, na obra de Jorge Amado, Vadinho corresponde ao instinto e Teodoro, à moral. Afinados com a dualidade representada pelos dois maridos de Dona Flor, outros elementos privilegiam a oposição, na obra do escritor baiano:

[...] dona Flor encarna contradições bem brasileiras. Dividida entre o fiel e comedido Teodoro e o extravagante e voluptuoso Vadinho, ela decide viver o melhor de dois mundos. A narrativa faz um retrato inventivo e bem-humorado das ambigüidades

que marcam o Brasil, país dividido entre o compromisso e o prazer, a alegria e a seriedade, o trabalho e a malandragem. (DAMATTA, 2008, p. 1).

Uma das razões para que isso aconteça é a exaltação do Brasil como o país dos contrastes. Aqui, volta a ser importante o conceito de “carnavalização”, que privilegia a síntese, abolindo a distância entre as diferenças. Na obra de Nelson Rodrigues, essa união dos contrários é representada pelas duas fases do romance, do mesmo modo que acontece em *Dona Flor e seus dois maridos*. No entanto, esse traço, na obra de Jorge Amado, ganha um reforço, pois, além de Vadinho e Teodoro, a própria Dona Flor exemplifica a oposição. Como Engraçadinha, ela também tem sua história dividida em duas fases, marcadas pelos dois casamentos.

A diferença é que, ao contrário da protagonista de *Asfalto selvagem*, Dona Flor reage aos valores da burguesia apenas no final do romance (que pode ser considerado como o início de uma terceira fase, afinal, a protagonista, como já tomou sua decisão, fica livre de suas dúvidas e remorsos pelo comportamento “imoral”): “Assim, se numa primeira vida se obedece a todas as convenções; numa segunda fase, a personagem olha-se a si mesma de uma outra perspectiva e, liberada, torna-se o seu exato oposto.” (DAMATTA, 1997, p. 133).

A consideração acima, se tomada de modo inverso, pode ser aplicada também à obra rodrigueana. Engraçadinha, na segunda fase, ao contrário de Dona Flor, mostra-se mais resignada às convenções sociais, afinal, como mencionado anteriormente, é como se Nelson Rodrigues, com sua acidez costumeira, fizesse seu personagem tomar consciência de que a duplicidade é inerente ao ser humano e à sociedade. Como não há sujeito inteiramente bom ou mau, não há sociedade perfeita ou inteiramente corrompida. Desse modo, as leis sociais regulam o lado animalesco do homem, o que não impede completamente que o instinto se revele, esporadicamente, como modo de liberação da opressão exercida pelo sistema, mas os “pecados” que ele obriga os “cidadãos de bem” a cometerem devem ser varridos para debaixo do tapete.

A vida continua, apesar das fraquezas que, vez ou outra, fazem o indivíduo desviar-se do “bom caminho”.

Essa conclusão é a mesma a que o leitor chega, depois da leitura do romance de Jorge Amado. Pessoas consideradas de moral ilibada também têm seus podres. Até aqui, foram apresentadas as coincidências. O estilo dos dois escritores, porém, é talvez o responsável pela principal diferença existente entre as duas obras. A comparação entre estilos tão diferentes pode ser resumida também com uma oposição: desagradável *versus* agradável. O texto rodrigueano vai direto ao ponto, privilegia o trágico e opera a crítica social, desestabilizando o leitor, ao expor uma lista imensa de situações que transgridem as leis sociais e morais, ao mesmo tempo em que revelam o lado mais íntimo (e verdadeiro) do ser humano.

Contrapondo-se a isso, Jorge Amado privilegia elementos que garantem ao texto um tom bastante popular. Tal inversão é obtida através da leveza, da comicidade e da recusa da objetividade, em favor de uma crítica que se percebe nas entrelinhas, investindo no imaginário. O exemplo disso é o final da história: Na saída da missa, Flor sai de braço dado com os dois, Teodoro e Vadinho (totalmente nu), mas a sua escolha é um segredo que deve ser mantido a sete chaves, conhecido apenas por ela mesma, por Vadinho e pelo leitor.

3.2.6 O peso e a leveza do erotismo

Ismail Xavier, comparando os filmes *A dama do lotação* e *Dona Flor e seus dois maridos*, faz considerações que são de extrema relevância para se estabelecer as diferenças, na literatura, entre a obra de Jorge Amado e *Asfalto selvagem*, de Nelson Rodrigues:

Em *Dona Flor*, tratava-se de outro escritor, outro contexto, outra baliza [...], embora houvesse no centro a mesma atriz-emblema e a questão do desejo [...]. Afastando-se do clima de província, mais ameno, a dona, agora dama, move-se na grande cidade, onde a agressividade

dos conflitos não permite mais a resolução imaginária, bem-humorada, da prosa de Jorge Amado ou de um cinema que busca a comédia de costumes sem maiores tensões. Passamos ao traço deliberado do desagrado, a uma estética da grossura, ao drama irresolúvel, trabalho mais áspero com as situações aflitivas. A dama do loteação é figura radicalmente cindida entre o gozo sexual fora do casamento e a sublimação amorosa vivida na relação com o marido (na qual o sexo, como sujeira, gangrena, não pode ter lugar). (XAVIER, 2003, p. 190).

A citação acima dá respaldo às diferenças apresentadas até aqui, mas à última parte do fragmento transcrito cabe uma ressalva, afinal, o que o crítico atribui à dama do loteação pode também ser verificado em *Engraçadinha* e em *Dona Flor*. Mais uma vez, comprova-se que algumas discussões coincidem extremamente, nas obras de Nelson Rodrigues e Jorge Amado, variando apenas o modo como são suscitadas. Depois de casar-se com Teodoro e aceitar o espectro de Vadinho como amante, Flor também fica “radicalmente cindida entre o gozo sexual fora do casamento e a sublimação amorosa vivida na relação com o marido”, tal qual *Engraçadinha*, que, depois de conhecer Luís Cláudio, fica dividida da mesma forma.

Sintetizando a diferença estilística dos dois romancistas, Nelson Rodrigues faz absoluta questão de criar um mundo que confronte o leitor, causando-lhe grande impacto e abalando suas convicções (acerca de si mesmo e da sociedade que o cerca). Jorge Amado escolhe a brincadeira, o sobrenatural, que confere ao romance um aspecto fantástico. Nesse sentido, talvez Jorge Amado seja até mais hábil que Nelson Rodrigues, porque ele arrasta o leitor para onde quer, sem que este perceba que está sendo manipulado e obrigado a rever todo o padrão ético que regula a sociedade em que vive. Inversamente, Nelson Rodrigues escolhe um caminho mais difícil, porque destrói qualquer relação de empatia com o leitor, já no início, o que o obriga a atingir as mesmas metas, mas pelo estranhamento e pelo choque do real, sem contar com a “facilitação” gerada pela sedução que a comicidade promove.

O cômico, em *Dona Flor e seus dois maridos*, é sustentado por duas características intrinsecamente associadas: o sobrenatural e a oposição de Vadinho a Teodoro. Dessa maneira, o mascaramento e o desvelamento da

realidade alternam-se o tempo todo, na obra. Mesmo tendo mudado radicalmente o tom de seus romances, depois de *Gabriela cravo e canela*, Jorge Amado, com esse jogo, marca uma característica de fundamental importância, em sua produção: o regionalismo. Através da duplicidade que permeia a história de Dona Flor, a concepção que norteou o *Manifesto Regionalista* e estudos sobre a brasilidade (antes e depois de sua publicação, em 1952) é retomada. Nesse quesito, são importantes o sincretismo religioso e o episódio do velório de Vadinho, que ocorre simultaneamente ao carnaval.

Em ambos os casos, duas características marcantes de nossa cultura são postas em evidência — o carnaval, uma festa popular que caracteriza o Brasil, e o candomblé, herança da cultura africana que simboliza um traço marcante na formação da sociedade brasileira: a miscigenação. Outra característica brasileira e, no caso do livro e do filme, baiana, especificamente, que revela a influência da miscigenação, é a culinária. Dona Flor dava aulas de culinária, o que justifica a inclusão de receitas na história. A gastronomia, a religiosidade e o espaço são elementos responsáveis por delinear uma imagem de Brasil, além de servirem à composição de uma crônica de costumes da época, cujo foco era a classe média baiana.

A noite nos cabarés, os shows nos cassinos e rinhas de galo contrapunham-se ao provincianismo do povo, representado pelo fanatismo das carolas e pelo hábito das fofocas. A ida à igreja e a vida alheia eram as principais distrações da cidade. O retrato feito por Jorge Amado ressalta o pitoresco, mesmo com a crítica dirigida à moral burguesa. O romancista escolhe a religiosidade e a gastronomia, combinada à sensualidade, para compor um perfil de Brasil que acaba atendendo ao público nacional e ao estrangeiro, a um só tempo. Se esses dois aspectos representam a cultura brasileira, marcando o seu diferencial em relação às demais, ambos, justamente por serem típicos, também chamam a atenção do público estrangeiro, pelo exotismo.

O grande alcance das obras de Jorge Amado deve-se a isso e ao fato de o escritor discutir temas universais, em um cenário tipicamente regional. Andrea Assef, no artigo *Muito Amado*, menciona o romancista baiano como ícone da

globalização, afinal, ao longo de sua carreira, o autor “vendeu cerca de 60 milhões de exemplares mundo afora e mais de 20 milhões no Brasil”. (ASSEF, 2008, p. 1). Os livros de Jorge Amado, escritor brasileiro de maior repercussão internacional, foram traduzidos em 50 idiomas. *Dona Flor e seus dois maridos* foi um fenômeno de vendas, sucesso que se repetiu com o lançamento do filme, dez anos depois da publicação do livro:

Só com *Dona Flor e seus dois maridos*, [Jorge Amado] conseguiu vender 4 milhões de exemplares. Adaptado para o cinema, em 1976, *Dona Flor* também bateu recordes: ainda é o maior sucesso de bilheteria de um filme nacional, com mais de 11 milhões de espectadores. (ASSEF, 2008, p. 1).

A adaptação fílmica, dirigida por Bruno Barreto, bastante fiel ao romance, destinou especial cuidado ao cenário e ao figurino, que arrebataram o Prêmio Especial do Júri, no Festival de Cinema de Gramado, em 1977. Como se vê, o diretor enfatizou, na produção, elementos que são determinantes para o delineamento do aspecto regional. Porém, dada a proximidade entre filme e texto literário, ambos conjugam o regionalismo à universalidade, que se consolida com a análise do comportamento humano. O objetivo de combater a hipocrisia, através do destaque a situações que desafiam as leis sociais, é mantido e contribuem para isso não só o triângulo amoroso composto por Dona Flor, Vadinho e Teodoro, mas também personagens de importância secundária, a exemplo do padre que cede ao vício do jogo.

Se, como a hipótese aventada anteriormente, Vadinho representa o dionisíaco, opondo-se a Teodoro, os dois maridos de Dona Flor representam o sistema, exemplificado com o conservadorismo de Teodoro, e o avesso dele, que Vadinho e seu submundo representam muito bem. Dessa forma, cumpre-se a tarefa de revelar o que há por trás da fachada que normalmente encobre Salvador ou qualquer cidade: “No melhor estilo de crônica de costumes, *Dona Flor e seus dois maridos* descreve a vida noturna de Salvador, seus cassinos e cabarés, a culinária baiana, os ritos do candomblé e o convívio entre políticos, doutores, poetas, prostitutas e malandros.” (DAMATTA, 2008, p. 1).

No filme de Bruno Barreto, assim como no de Haroldo Barbosa, a hipocrisia estimula o jogo entre essência e aparência, presente em situações como o velório de Vadinho. Tal qual foi constatado, no romance de Nelson Rodrigues e na adaptação fílmica correspondente a ele, no filme que adapta a obra de Jorge Amado, algumas mulheres, enquanto velam o morto, aproveitam para falar de seus defeitos, fazendo fofocas das quais até a mãe de Flor participa. Em outro trecho do filme e do livro, na festa em que Teodoro e Flor comemoram um ano de casados, a hipocrisia também está presente. Os homens (até mesmo o padre) observam Dona Flor, admirando seus dotes físicos, mas disfarçam e mudam de assunto, quando a anfitriã se aproxima. A mesma atitude é tomada pelas mulheres, que, na ausência de Flor, falam das brigas que ela tinha com o primeiro marido, das traições dele e das surras que ela levava, mas mudam instantaneamente de assunto, quando Flor aparece.

Destaque-se, porém, que a hipocrisia não é constatada apenas nos personagens secundários. Dona Flor, a protagonista, também exemplifica bem esse problema social. Isso pode ser verificado em dois momentos: quando ela, ainda casada com Vadinho, finge ter uma vida feliz, mesmo sabendo das inúmeras amantes dele, afinal, o sonho dela era atingir seu ideal, uma família normal, um marido igual aos demais e filhos; e depois, casada com Teodoro, quando Vadinho reaparece em sua vida, pois ela tenta resistir ao ex-marido, até que, no final, assume a necessidade de ter os dois homens, que atendiam a expectativas diferentes dela, realizando-a plenamente. Fazendo isso, ela rompe de vez com o sistema e seus desejos assumem o primeiro plano.

Aliás, esse é outro ponto que aproxima muito Dona Flor de Engraçadinha. Considerando os textos literários, ambas comandam a história, centrada em seus desejos. A diferença estabelece-se no final, quando Engraçadinha, mesmo sucumbindo ao desejo, volta à vida rotineira, abrindo mão do amante, do prazer, enfim, da felicidade, em nome da família e, sobretudo, da culpa pelos erros que tinha cometido no passado. Flor, por outro lado, não se equipara à Engraçadinha transgressora da primeira fase do romance, mas, quando resolve passar por cima das normas sociais, não volta atrás. Talvez o único detalhe que atenua

essa ruptura seja o aspecto sobrenatural, pois Flor não choca a sociedade com sua escolha, já que apenas ela vê o ex-marido. Considerando esse fato, Engraçadinha, mesmo recusando a aventura de uma segunda mudança total e completa em sua vida, pode ser considerada mais ousada que Dona Flor. Tudo o que ela fez, na adolescência, foi sabido pelas pessoas próximas à família, embora se comentasse pouco, por imposição do *status* social de Arnaldo, das convenções, etc.

Mais uma vez, na obra de Jorge Amado, o humor surge como consequência do sobrenatural. A crítica em geral atribui, sobretudo ao humor e à ironia, a responsabilidade por uma cisão que permite identificar duas tendências na obra do romancista. O divisor de águas é o livro *Gabriela cravo e canela*, publicado em 1958. Contrariando os críticos, o autor vê continuidade e maturidade artística, à qual ele associa o humor, em vez de mudança ou inauguração de uma tendência totalmente oposta à do início de sua carreira, com destaque para a representação do proletariado, ou, “dos trabalhadores enquanto sujeito político” (FRANCESCHI, 1997, p. 96).

Apesar de essa postura crítica ser a mais difundida, certos autores optam por uma divisão maior das obras de Jorge Amado. Álvaro Cardoso Gomes, por exemplo, estabelece como categorias o “romance de idéias”, o “romance proletário”, “as idéias literárias” e “relatos épicos” e a “crônica de costumes”. Nessa categoria, o crítico inclui *Dona Flor e seus dois maridos* e *Gabriela cravo e canela*, obras que ele considera “populares”:

Jorge Amado abandona a ficção engajada e adentra cidades baianas [...], que mostram casos pitorescos e característicos. Verifica-se também substancial mudança na linguagem, que descobre suas raízes populares, recebendo influências da literatura de cordel e tornando-se mais viva e sensual. (GOMES, 1981, p. 121).

De extrema leveza, se comparado a *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá* e *O país do carnaval*, que correspondem à “primeira fase” do autor, *Dona Flor e seus dois maridos*, na esteira de *Gabriela cravo e canela*, traz à tona o ponto de vista feminino, que é privilegiado também com Tieta e Tereza Batista. Aproveitando a

figura feminina, Eduardo de Assis Duarte fez uma leitura que talvez tenha agradado Jorge Amado, pois, em vez da divisão do conjunto de sua obra em duas fases, o crítico enxerga continuidade e ampliação: “A partir de *Gabriela*, a obra amadiana [...] amplia o tratamento literário das relações de poder. Abre-se mais o leque de vozes da margem: da perspectiva de *classe* para as de *gênero* e *etnia* [...].” (DUARTE, 1997, p. 9).

Em *Dona Flor e seus dois maridos*, o feminino, o erótico e a culinária convergem em muitos momentos. Cama e mesa entrelaçam-se. Um bom exemplo ocorre, quando Flor, já viúva, lembra o prato preferido do marido, moqueca de siri mole. Essa passagem é aproveitada no filme, ressaltando a sensualidade da mulher, personagem de Sônia Braga, e destacando o erotismo como ingrediente que nunca faltou na relação que ela teve com Vadinho. Tanto na obra de Nelson como na de Jorge Amado, a mulher é priorizada. Sucumbindo em meio às opressões do sistema patriarcal, ela deixa aflorar seus desejos, dando início a um conflito que parte da individualidade, mas ganha força e acaba servindo como elemento questionador da sociedade como um todo. A mulher é, emprestando a terminologia de Ismail Xavier, “disruptiva”. A ascensão do feminismo conjuga-se com a decadência da figura masculina e, por sua vez, do sistema patriarcal, base da sociedade burguesa. Sendo assim, família e sociedade estão interligadas, de modo que a análise mais detida da família, uma amostra do tecido social, resulta no diagnóstico da sociedade como um todo.

No caso específico de *Dona Flor e seus dois maridos*, a atitude “disruptiva” da protagonista pode ser descrita, de acordo com Roberto DaMatta, como “contraste com a moralidade rotineira que nos obriga a escolher um dos dois”, já que “há [...] a perturbadora e contraditória sugestão de que se pode escolher os dois — ou seja: escolher não-escolher”. (DAMATTA, 1997, p. 121). Com *Gabriela*, e depois com *Dona Flor*, Jorge Amado dá um grito de liberdade em relação à repressão exercida pelo sistema social. O uso do romance como instrumento de crítica e a verossimilhança da história não são negados, em nenhum momento, pelo romancista. Muito pelo contrário. O que há é um disfarce, já que a simetria entre ficção e realidade é afirmada de modo jocoso,

pelo autor, na orelha do livro, em texto intitulado *Nariz de cera de amigos e xeretas*:

Assim, quando nas páginas das aventuras matrimoniais de dona Flor o leitor encontrar um(a) fulano(a) cujo nome, profissão e aspecto lhe recordem conhecido(a) com o mesmo nome, a mesma profissão e o mesmo aspecto, fica sabendo desde já: o(a) personagem do romance não retrata seu conhecido(a), e qualquer semelhança entre eles não é culpa do autor e, sim, do tal sujeito(a) que anda por aí a parecer-se com figuras de romance como se isso fosse ocupação de gente séria. (AMADO, 1966).

Com seu romance, que o subtítulo qualifica como *História moral e de amor*, Jorge Amado opera uma revalorização ética, instituindo uma nova convenção social, atitude considerada tão subversiva quanto os seus primeiros romances, que chegaram a ser queimados, em Salvador, por apregoarem idéias revolucionárias, pois a conclusão do romance é que a felicidade não pode ser sacrificada em nome da moral e dos bons costumes. Além do mais, “quem nunca pecou que atire a primeira pedra”. Como sacrificar um bem tão valioso, em nome de uma moral que é apenas de fachada? É contra essa postura hipócrita que Dona Flor reage, ao fazer sua escolha, momento da história em que o narrador anuncia o declínio do império das aparências: “Uma fogueira se acendeu na terra e o povo queimou o templo da mentira.” (AMADO, 1966, p. 533).

De modo totalmente irônico, quando Vadinho desaparece, por causa do ebó encomendado por Flor, antes, portanto, da escolha do personagem por manter o triângulo amoroso, o narrador provoca a protagonista acintosamente:

Dona Flor, por que não aproveitas? É tua última chance, tua oportunidade derradeira para a honra, a decência, o recato, a virtude, as leis morais da tua rua, de tua gente, de tua classe. [...]. O importante, dona Flor, é te recuperares perante Deus e tua consciência, ovelha de volta ao bom redil, purificada. Perante os homens não é preciso, pois eles (felizmente) ignoram o teu mau-passo. [...]. Nada te será cobrado, não terás remorsos, viverás em paz com teu esposo e com tua consciência. A derradeira chance, dona Flor, de praticares a virtude, de permaneceres sustentáculo da moral, dos bons costumes. Deixa Vadinho em sua paz de morto, és ou não mulher honesta? (AMADO, 1966, p. 530).

A voz do narrador, na passagem transcrita acima, refrata o discurso hegemônico, seguido pela sociedade e pela Igreja, o que justifica o tom piegas dos clichês que se avolumam, no longo sermão do narrador. O problema é que esse blabláblá moralista dá margem à recusa de Dona Flor. O narrador atenta para o fato de ela ser considerada um “sustentáculo da moral”, mas e quanto ao peso desse título? Adotar a postura sugerida seria proibir a si mesma de cometer qualquer tipo de erro, o que caracteriza uma conduta artificial ou quase impossível ao ser humano e, portanto, totalmente desatrelada da realidade. Fora isso, o discurso moralista do narrador chama atenção para algo que serve de álibi à protagonista. Apenas Deus sabia do mau passo de Flor. Os homens o ignoravam. Sendo assim, por que temer represálias ou o julgamento alheio? Flor, então, finalmente, faz sua escolha e desfila “feliz da vida, satisfeita de seus dois amores”, porque “se há mulher direita na Bahia é dona Flor”. (AMADO, 1966, p. 532).

4. “CAPITALISMO SELVAGEM”

4.1 *ELES NÃO USAM BLACK-TIE*: OPERÁRIO PATRÃO

Escrito em 1955 e encenado, pela primeira vez, em 1958, o texto *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, é um dos representantes do Teatro de Arena, que reagiu ao TBC, enfatizando alguns de seus traços. Apesar de o nacional e o popular já figurarem, no Teatro Brasileiro de Comédia, no texto de Guarnieri eles foram associados à política. Militante do movimento estudantil, desde os quinze anos de idade, Gianfrancesco Guarnieri foi colaborador no jornal da Juventude Comunista, *Novos Rumos*, e participou ativamente da Associação Metropolitana e da União Nacional dos Estudantes Secundários. Em 1953, quando Guarnieri mudou-se para São Paulo, continuou vinculado ao movimento estudantil e assumiu o cargo de secretário-geral da União Paulista dos Estudantes Secundaristas. Como se vê, a vida política do ator e escritor começou muito precocemente, ainda mais se for levado em conta o fato de a família de Guarnieri, proveniente da Itália, ter vindo para o Brasil, para escapar dos horrores do Fascismo.

No meio artístico, o ator e escritor destacava-se por seu engajamento político, aspecto biográfico tão importante que passou a constituir marca estilística dos textos escritos por ele, como bem exemplificam *Gimba, presidente dos valentes*, *A semente* e *Grito parado no ar* (nessa peça, escrita em 1973, Guarnieri expõe as dificuldades da classe artística, cujos direitos também foram assegurados por ele, inúmeras vezes, em suas lutas políticas), além de *Eles não usam black-tie*, um de seus maiores sucessos. Nos meses anteriores ao golpe de 64 e no período da ditadura, com a intensa perseguição aos intelectuais partidários da esquerda, Gianfrancesco Guarnieri foi obrigado a refugiar-se na Bolívia.

Com base nesse breve perfil de Guarnieri, pode-se concluir que a

principal mudança que ocorreu do TBC para o Teatro de Arena foi o reforço do aspecto político, que focalizou o nacional e o popular sob outra perspectiva. Essa mudança parcial apenas deve-se à importância do nacional em qualquer tipo de arte, afinal, tal aspecto é inerente a qualquer produção, já que o contexto em que a obra é produzida sempre acaba sendo refletido no texto, em maior ou menor escala. O tom popular, no caso do TBC, era característica *sine qua non* do gênero privilegiado pelo grupo, a comédia. A mudança que ocorreu colocou em maior evidência a realidade social e política, substituindo, assim, a idealização e o mundo confortável prezados pela comédia.

Algo parecido acontecia, na mesma época, no cinema, com a reação do Cinema Novo aos filmes da Atlântida e Vera Cruz. Em vez do acabamento perfeito e do entretenimento, o cinemanovismo investia na desalienação do público, colocando-o em contato com uma realidade pouco mostrada ou reconhecida. Para Décio de Almeida Prado, de modo similar, o Arena também optou por abrir mão da estética, realçando o engajamento:

A grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, deste “engajamento” [...] é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo [...]. (PRADO, 1996, p. 63).

A partir da passagem transcrita, cabe fazer uma ressalva sobre a menor importância dada à estética, afinal, pode-se admitir a formação de uma estética nova, pautada por outras características, ou seja, construída sobre o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo, e que atendia mais convenientemente às demandas do contexto no qual estava inserida e do qual era produto. Sendo assim, acompanhando as mudanças que ocorriam nas diversas esferas da sociedade, do TBC ao Arena, o nacionalismo ganhou contornos políticos e o popular, de acordo com Décio de Almeida Prado, foi substituído pelo “populismo”, espécie de política que favorece as classes de menor poder aquisitivo. Essa mudança deu espaço a um novo ângulo de visão, a partir do qual a sociedade, sobretudo em se tratando das camadas mais

populares, passaria a ser observada.

O retrato dessa classe não era novidade, obviamente. A comédia de costumes já a representava, dando relevo à humildade e à pureza de caráter, como se apenas esses traços caracterizassem a classe em questão. Dessa forma, subsistem as marcas na linguagem, no figurino, cenário, etc., responsáveis pela instauração de ambientes e situações mais simples e cotidianos. Sobre isso, Décio de Almeida Prado assim se posiciona: “O populismo das peças acarretava o da representação. Os atores faziam tudo para romper as convenções do palco, para escapar ao formalismo cênico [...]” (PRADO, 1996, p. 66). O que muda, no Teatro de Arena, em relação à representação do povo, sobretudo no caso específico da peça de Guarnieri aqui discutida, é o tom ou a moldura da representação. O sentimentalismo e o bucolismo foram esvaziados e a função político-social passava para o primeiro plano:

[...] as personagens viam-se arrancadas de sua vida idílica e lançadas em plena luta social, com greves, manifestações coletivas, repressões policiais violentas [...]. Passando a agir como operários em luta contra os patrões, e não mais como simples indivíduos, assumiam eles não só a sua classe mas também uma herança revolucionária que, invertendo a expectativa (filhos rebeldes, pais acomodados), recaía sobre os mais moços como uma carga dura de suportar, tirando-os de seu sossego e prejudicando-os em seus projetos de ascensão econômica. (PRADO, 1996, p. 66).

Evidente que, para transformar os personagens em operários e protagonistas na luta de classes, a eleição de um cenário urbano foi determinante, porém, deve-se ressaltar que, mesmo migrando do campo para a cidade, os personagens, para servirem melhor ao populismo, não são inseridos dentro de uma metrópole, mas à margem dela. São moradores de uma favela, que funciona, na obra, como um microcosmo antitético por excelência, se confrontado com o padrão burguês. Em outras palavras, a favela é importante, porque, tanto como espaço físico quanto no que diz respeito ao aspecto humano, representa os excluídos.

Dessa forma, também no teatro, e não só na literatura e no cinema, os elementos antes marginalizados recebem atenção especial. Pensando especificamente no Teatro de Arena e na produção de Gianfrancesco Guarnieri, isso conta pontos para o esquerdismo, que buscava a crítica, através da insuflação das precariedades da direita, o que, por sua vez, garantia espaço ao discurso da esquerda, mesmo que isso representasse um risco, sobretudo na época em que a peça foi escrita e encenada, anos antes do golpe militar de 1964, afinal, qualquer postura contrária ao pensamento de direita era considerada subversiva e, portanto, vista com desconfiança e com resistência.

Isso posto, entende-se facilmente a insistência na representação da vida nas favelas. Privilegiando o povo, o cotidiano da classe média baixa ganha o reforço de elementos como a linguagem, o espaço, o gosto pelo samba, etc. Sábato Magaldi, comentando a simplicidade do texto, ressalta a figura de Romana, a ingenuidade de Chiquinho e Terezinha, entre outras características, elencadas no seguinte trecho:

Na contextura da peça, a simplicidade é elemento obrigatório, sem o qual as personagens não teriam razão de ser. Sente-se que todas foram tomadas ao vivo, em flagrantes sucessivos do cotidiano, nada elaborado para que não se perdesse a espontaneidade. [...].
A linguagem acompanha fielmente a descrição natural da favela. As cenas de maior gravidade se alternam com os diálogos de saboroso coloquialismo, que mantém a peça em permanente vibração. Registre-se, como pintura admirável de costumes, o pedido de casamento em que falam o noivo e o irmão da noiva. (MAGALDI, 1997, p. 15).

Aumentando a lista de exemplos, também merece destaque a simpatia que Romana ensina, para facilitar o nascimento dos gêmeos, no final do primeiro ato, e as peculiaridades da festa de noivado de Tião e Maria, com comida escassa, vitrola emprestada, chope e passos de gafieira. Quanto às falas, de “saboroso coloquialismo”, vejamos os exemplos de um diálogo entre Tião e Chiquinho e um trecho do samba que marca presença no texto, desde o título:

TIÃO: — Fábrica não dá sustento prá ninguém!
CHIQUINHO: — Dá prá tu, dá pro pai, purquê não vai dá pra mim?
(GUARNIERI, 1997, p. 24).

TIÃO (*cantarola*): — Nosso amor é mais gostoso,
 Nossa saudade dura mais
 Nosso abraço mais apertado
 Nós não usa as “bleque-tais”.
 (GUARNIERI, 1997, p. 22).

A descrição do espaço é outro elemento que prima pela simplicidade, para que a representação da favela como espaço físico aconteça de modo verossímil: “(*Barraco de Romana. Mesa ao centro. Um pequeno fogareiro, cômoda, caixotes servem de bancos. Há apenas uma cadeira. Dois colchões onde dormem Chiquinho e Tião.*)” (GUARNIERI, 1997, p. 17). Sublinhe-se que, no filme homônimo, dirigido por Leon Hirszman, a preocupação com o cenário também é digna de nota. O barraco da família de Maria, personagem de Bete Mendes, no filme, não tem as paredes calfinadas e um único quarto serve para Maria e o irmão, mais novo que ela, o que a obriga a trocar de roupa na frente do garoto. Além disso, não há paredes dividindo os cômodos; há, apenas, cortinas improvisadas.

A escassez é outra marca da classe social focalizada, tanto no filme quanto no texto. Fora as preocupações de Romana, na festa de noivado do filho, com os sanduíches, temendo que eles terminassem, antes mesmo de a festa começar, o que a faz dizer a Chiquinho: “— Num tem quase nada! Vai tudo ficá com fome; mais não tem!” (GUARNIERI, 1997, p. 29), há referência ao fato de, por falta de dinheiro, Romana ter comprado um barril de chope pequeno. Quando Otávio pergunta à mulher: “— É barril grande ou pequeno?” (GUARNIERI, 1997, p. 29), ela responde: “— Pequeno, ué!” (GUARNIERI, 1997, p. 29), fala em que fica evidente o papel de Romana na peça. Mais “pé no chão”, ela serve de contraponto ao idealismo de Otávio.

4.1.1 Política, mulher e cotidiano

O fator sócio-econômico interfere em outros momentos da peça, geralmente protagonizados por Romana. No dia marcado para o início da greve, ela atende Tião, Otávio e depois Chiquinho, na hora do café. Quando serve Tião, já avisa que não tem pão, apenas café. Porém, quando Chiquinho acorda, ele, por ser o caçula, ganha um pedaço de pão que ela tinha guardado:

ROMANA (*rindo*): — [...]. Toma o café anda. (*Pega um pedaço de pão da gaveta.*) E come esse pão!
 CHIQUINHO: — Tá duro, mãe!
 ROMANA: — Deixa de luxo e dá graças a Deus! Pão melhor só no almoço e se a greve der certo, porque se não..." (GUARNIERI, 1997, p. 83).

O personagem de Romana se sobressai na peça também por contribuir para a desconstrução da imagem da família patriarcal, afinal, não era Otávio quem comandava a casa, mas Romana. Mesmo assumindo a condição de uma dona-de-casa, Romana supera as dificuldades como pode. Dribla a crise, evidenciada pela escassez de dinheiro e comida, e isso a faz ter mais e bons argumentos, para sustentar a visão crua e objetiva que tem da vida, afinal, as prisões de Otávio aconteceram pelo envolvimento acirrado dele na política, o que a deixou sozinha muitas vezes. Romana não precisou estudar política para saber que o regime pelo qual o marido tanto lutava não lhes assegurava estabilidade. Sua escola foi a vida.

Ressalte-se como símbolo da força do personagem a cena em que ela vai ao D.O.P.S. libertar o marido, conseguindo o que nenhum homem, dentre os companheiros de Otávio no piquete, havia conseguido, até aquele momento. No que se refere à análise fria da realidade, citem-se duas passagens exemplares: aquela em que Romana chega mesmo a torcer pela morte da mãe de Maria, para que ela sofra menos, já que padecia de um mal incurável, e para que Maria não continuasse a gastar tanto dinheiro com remédio; e quando ela responde a Otávio, que a chama de "burra": "— Burra, sim... Agüentando o tranco aqui. Tu

chega: feijão na mesa. Tu sai: café na caneca. Tu toma banho: camisa lavada. Ordenado não deu? A burra lavou roupa e arranjou a gaita...” (GUARNIERI, 1997, p. 32).

Da passividade aparente, as mulheres da peça de Gianfrancesco Guarnieri passam à atividade, ou porque delas depende a organização da casa e da vida como um todo, ou porque não se rendem às convenções, fazendo suas escolhas, de acordo com aquilo em que acreditam, a exemplo de Maria, pois ela, mesmo amando Tião e estando noiva e grávida dele, deixa-o ir, provando ser independente, não subserviente às regras do sistema e fiel às suas concepções. O retrato que Leon Hirszman faz de Romana é bastante fiel ao perfil traçado por Guarnieri para o personagem. O mesmo não se dá em relação à Maria, que, no filme, adquire contornos mais intensos. Hirszman faz Maria confrontar-se com o pai (personagem ausente, na peça teatral) bêbado, ocasião em que ele se transfigurava. Uma noite, quando Tião deixa Maria em casa, ela entra, sem fazer muito barulho, mas o pai percebe sua presença e diz: “Cansou de se esfregar por aí? Hã? Deu muito por aí, deu?” (ELES, 1981).

Além dessa mudança, o diretor do filme faz Maria participar da greve quase tão ativamente quanto aqueles que a estavam liderando. Ela e uma amiga vão à manifestação e enfrentam a repressão policial. No momento em que se recusam a trabalhar, a reação dos policiais é imediata: um deles dá um soco na barriga de Maria, o que provoca um sangramento e a remoção dela para um hospital, já que seu estado inspirava cuidados. Também, no final, a recusa de Maria em seguir Tião acontece, no filme, de modo mais marcante. Na peça, ela repete, inúmeras vezes, que “não tá certo”, mas sem assumir, veementemente, uma posição contra o noivo. No filme, entretanto, ela surpreende Tião, não só pela atitude de permanecer no morro, mas pelo modo como ela o informa de sua decisão:

Qual é o teu ideal na vida, hein? É uma mulherzinha fazendo comidinha gostosa? É um filhinho estudando num coleginho legal, tudo limpo? [...]. Eu também quero uma vida decente, mas não a esse preço. Eles tão fodendo a gente e tu ajudando a foder. (ELES, 1981).

Nessa passagem, Maria deixa implícitas várias mensagens. A primeira é o descompasso entre a realidade dela e dos demais moradores do morro e o padrão burguês ambicionado por Tião. A segunda refere-se ao papel da mulher, sobretudo quando mãe e casada, na sociedade. Não agradava a Tião o fato de ela continuar trabalhando, depois do casamento.

Em contrapartida, Maria queria mais que Romana, algo natural, até porque Maria representava uma geração mais nova, razão pela qual trabalhava e estava prestes a ser “diplomada em corte e costura”. Para Maria, portanto, o casamento não significava que ela passaria a ser dependente do marido. Sua pretensão era lutar junto com Tião, para somar os ganhos e alcançar melhores condições de vida. Finalmente, a terceira mensagem, que dispensa maiores explicações, é a sua independência ideológica e política.

As ampliações feitas por Hirszman, no filme *Eles não usam black-tie*, são resultados de sua militância política. Mesmo sendo de uma geração posterior à de Gianfrancesco Guarnieri, o cineasta, desde 1961, engajou-se no Centro Popular de Cultura, experiência que foi de fundamental importância para o projeto de seu primeiro filme, *Pedreira de São Diogo*, um dos episódios de *Cinco vezes favela*. Pode-se dizer, então, que a política uniu, de certo modo, Hirszman e Guarnieri. No entanto, a adaptação cinematográfica de *Eles não usam black-tie*, por ter sido produzida depois do golpe de 64, apresentou mudanças significativas em relação ao texto original. As mulheres, durante a ditadura, tiveram participação importante. Aliás, as décadas de 60 e 70 foram decisivas no projeto de liberação da mulher e a escolha de Hirszman de dar mais espaço e voz à Maria está ligada a esse contexto sócio-político, brasileiro, em um primeiro plano, mas também mundial, se forem consideradas as conquistas feitas pelo movimento feminista, no período imediatamente anterior ao lançamento do filme.

Além disso, assim como ficou constatado que, na transição do TBC ao Arena, o nacional e o popular foram mantidos, surgindo como diferencial apenas o modo como cada movimento abordava ou representava um e outro aspecto, pode-se comprovar que esses traços continuaram sendo a tônica da produção de Hirszman, mas, como o contexto era outro, radicalmente diferente daquele

que influenciou a produção do texto original, escrito por Guarnieri, era necessário o uso de estratégias distintas, para alcançar essas duas características determinantes nas expressões artísticas em geral. O golpe de 64 foi o responsável pela dissociação extrema entre o esquerdismo anterior e posterior à ditadura, como afirma Arthur Autran:

Com o golpe militar de 1964 [...] a ideologia nacional-popular esquerdista sofre um sério revés, pois fica clara a inviabilidade das suas propostas, afinal, a esperada aliança entre os setores que se interessariam pela industrialização do Brasil configurou-se como ilusória. (AUTRAN, 1999, p. 160).

A decadência era evidente, o que exigia mudança, na tentativa de corrigir ou superar o fracasso. O período pós-ditatorial motivou um verdadeiro balanço, provocando o reconhecimento de outros fracassos, como, por exemplo, a falta de identificação entre as produções cinemanovistas e o povo em geral, colocando por terra os princípios basilares da teoria de Glauber Rocha e companhia:

Invertia-se assim um dos pressupostos do CPC, encampado pelos cinemanovistas, do intelectual como demiurgo da verdadeira cultura popular, capaz, inclusive, de dizer ao povo quais os seus interesses; ou seja, uma perspectiva de cima para baixo. Com o manifesto e o filme [referência ao *Manifesto por um cinema popular* e ao filme *O amuleto de Ogum*], Nelson Pereira dos Santos recoloca a questão, pois o intelectual deve entender a cultura popular a partir da vivência desta, afastando-se da posição de pretensa superioridade [...]. (AUTRAN, 1999, p. 161).

Claramente influenciado pela concepção de Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, quando decide adaptar o texto de Guarnieri para o cinema, muda-se para São Paulo e “filma as greves de 1979 ocorridas no ABC [...]”. (AUTRAN, 1999, p. 162). De acordo com o diretor, a realização do documentário, intitulado *ABC da greve*, “serviu como escola para *Black-tie*, como laboratório de direção, de sentimento, de proximidade com uma vivência operária”. (AUTRAN, 1999, p. 162).

Depois desse breve resgate das incursões de Hirszman na política e do poder transformador da ditadura, volta-se às mudanças feitas pelo diretor, na

adaptação fílmica da peça de Guarnieri, mas, para justificar a ampliação de Maria, no filme, cabe uma última associação. É preciso situar *Eles não usam black-tie* no conjunto de obras do diretor e, nesse processo, é de suma importância relacionar o filme em questão a outras duas produções, *A falecida* e *São Bernardo*, nos quais se destacam as figuras femininas de Zulmira e Madalena, respectivamente. Além disso, o próprio texto literário já motivava, de certa forma, o destaque aos personagens femininos, tendo em vista a relevância de Romana na peça. De qualquer modo, motivada pelo texto literário ou não, a ampliação é peça-chave na adaptação fílmica feita por Hirszman, já que as principais mudanças ficam a cargo do agigantamento do espaço e dos personagens femininos, provas de que o autor trabalha com a exclusão em várias frentes, afinal, destacam-se os favelados, os proletários e as mulheres. Tal atitude, tipicamente de esquerda, institui novos padrões, contrariando o poder hegemônico.

Claro que essa postura já tinha sido adotada por Guarnieri. O que Hirszman faz é intensificar alguns aspectos do texto original, para mais bem adaptar o texto literário ao contexto da década de 80. Em suma, há o deslocamento das reflexões propostas pelo dramaturgo, que, na peça, deu espaço a vários grupos marginalizados e isso ocorreu por duas razões, principalmente: o contorno político que o autor conferiu aos personagens, com destaque aos operários; e a reação à exclusão, focalizando o homem comum, para, depois, se aproximar de grupos específicos, formados pelos favelados, pelas mulheres e pelos trabalhadores.

A idéia era dar voz a esses grupos, narrando histórias, a partir de seus pontos de vista, a fim de estabelecer oponentes, na tentativa de minar o discurso hegemônico: “Os escritores, sabendo que a ficção dá-se melhor com os vencidos, preferiam mostrar o tecido revolucionário pelo avesso, focalizando grupos que, ignorados pela sociedade oficial [...], protestavam da única maneira que conheciam [...]” (PRADO, 1999, p. 98). O objetivo disso pode ser mais bem explicado com uma fala de Leon Hirszman sobre o filme *Eles não usam black-tie*. Para o diretor, “o propósito de seus produtores era o de abrir horizontes e

mostrar que a política está integrada ao cotidiano, não se vinculando à política partidária”. (LOURENÇO *et al.*, 2008, p. 03).

Essa inserção da política no cotidiano vem facilitar a associação da peça de Guarnieri com a concepção que norteava, já em 1929, os fundadores da Escola dos *Annales*, “Marc Bloch e Lucien Febvre, ao conclamarem os historiadores para estudarem o homem e todos os seus vestígios, e não somente as grandes personalidades [...]”. (LOURENÇO *et al.*, 2008, p. 03). Sendo assim, o cotidiano torna-se uma exigência, pois é o modo de se chegar, segundo os novos historiadores, a um retrato mais verdadeiro ou fiel do homem. Para tanto, deve-se analisar o sujeito em sua prática social. Assim, o que passa a ter valor são as “perguntas pontuais, banais, [...] mas tão mais reveladoras de uma época do que as guerras, os tratados e os atos e delitos dos homens ilustres”. (WOLFROMM, [19--], p. 66).

Importa ressaltar que não só a análise do cotidiano, mas também o destaque aos excluídos fazia parte do projeto da Escola dos *Annales*, já que tais tópicos invertiam por completo a sistemática seguida pela História oficial. O que se pretendia era uma mudança de foco, postura que, com certeza, foi de grande valia, para redimensionar a questão da identidade, ao promover maior vínculo entre centro e periferia. Os excluídos têm uma grande contribuição a dar, na construção da identidade, porque são a outra parte dela.

A partir dessa perspectiva, surgiram obras como a de Michele Perrot, *Os excluídos da História: mulheres, operários, prisioneiros*, muito próxima do texto de Guarnieri, excetuando a linguagem, o intento artístico e o destaque aos prisioneiros. De um modo geral, *Eles não usam black-tie* e a doutrina defendida pela Escola dos *Annales* coincidem no privilégio dado ao discurso de esquerda. Sendo assim, tanto o autor da peça quanto os historiadores que seguiam os ideais de Bloch e Febvre opõem-se ao discurso oficial, hegemônico, apresentado, repetido ou construído pela mídia e pela História tradicional. Por essa razão, relacionam-se fortemente os conceitos de identidade e diferença, o que justifica a união dos opostos burguesia/proletariado e cidade/morro. Kathryn Woodward demonstra bem isso, quando menciona que “a identidade é

relacional” e que “a diferença é sustentada pela exclusão”. (WOODWARD, 2003, p. 9).

4.1.2 Fora de lugar

Em *Eles não usam black-tie*, o enfoque da exclusão e do populismo atinge seu clímax com a oposição morro *versus* cidade. Além de as favelas, comumente, desenvolverem-se ao redor das grandes cidades, a própria oposição já denota imensa marginalidade, como se morro e cidade fossem coisas muito diferentes. Na verdade, o que pesa para o estabelecimento dessa diferença é o poder aquisitivo de seus moradores e todos os outros fatores ligados a ele ou dele decorrentes. Porém, os próprios personagens da obra, moradores do morro, têm consciência da exclusão e, portanto, da diferença. É sobretudo na relação de Tião e Maria que tal oposição fica evidente. Logo no início da peça, Tião diz a Maria que não lhe agrada a idéia de viver no morro, demonstrando seu total “desencaixe” em relação ao espaço e à realidade da favela. Sobre isso, observem-se os trechos abaixo transcritos:

TIÃO: — [...]. Só tem uma coisa... Eu gostaria que tu tivesse tudo, num queria que minha mulhé vivesse em barraco...

MARIA: — Sempre vivi em barraco! E vivê com tu é o que interessa...

TIÃO: — Eu é que não me ajeito muito no moro. (GUARNIERI, 1997, p. 21).

MARIA: — [...] Olha a cidade lá embaixo!

TIÃO: — Tu não gostaria de ir pra lá?

MARIA: — Hum, hum... não. É fria... Eu gosto do morro.

TIÃO: — Muito?

MARIA: — Eu gosto do pessoal. Olha o cruzeiro, Tião! Como tá bonito [...]. (GUARNIERI, 1997, pp. 72-3).

Nessas duas passagens, percebe-se como o tempo que Tião passou na cidade foi determinante para a ideologia expressa por ele. Já com Maria é diferente: ela não vê a mínima necessidade de viver fora de seu meio, afinal, está acostumada à vida que leva. Pode-se até aventar a hipótese de que, para

ela, ir para cidade lhe dá medo, porque lá também haverá dificuldades e porque o casal estará sozinho, não podendo contar com a família, como ela declara, no texto, mais de uma vez. Outra razão para Maria se recusar a sair do morro é que ela passará pelo mesmo processo de desencaixe social que Tião está enfrentando. É como se Maria quisesse evitar o que Tião não pode mais. O conflito já está instalado e terminará só com a volta dele para a cidade, que passou a ser seu mundo, mesmo ele tendo sido criado, por algum tempo, na favela.

A causa disso é o fato de ele ter passado muitos anos vivendo com o padrinho, na cidade, em apartamento. Ele conheceu outro modo de vida, de um padrão mais elevado, e, naquele momento, não consegue deixar de comparar os dois lados, ainda mais que ele deixou uma vida de maior conforto, para voltar à favela, junto dos pais, passando por privações que ele desconhecia, sob a guarda do padrinho. Esse “descolamento” temporário de Tião da realidade do morro faz com que ele adquira outra ideologia, totalmente oposta à de Otávio, razão do principal conflito da peça.

O pai percebe com clareza a diferença que existe entre ele e o filho, que parece um estranho no mundo que já foi o dele. Conversando com Romana, Otávio fala: “— [...] geralmente o sujeito melhora de casa e muda as idéia. O problema de Tião é esse — mora em casa errada! Dando um duro danado a gente se convenceu que melhorá só com muita luta... Tião, não. Ele não quer melhorá, ele quer voltá a ser...” (GUARNIERI, 1997, p. 34). A fim de deixar mais clara a influência do meio sobre o indivíduo e, conseqüentemente, sobre sua formação ideológica, destaque-se essa passagem de Bakhtin, retirada de *Marxismo e filosofia da linguagem*: “O centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo. [...]. A enunciação enquanto tal é um puro produto da interação social [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 121).

Embora, com Otávio, os conflitos se multipliquem, no texto, Tião demonstra a vontade de deixar o morro, opondo-se, em menor escala, a outros personagens (à mãe e a Jesuíno, por exemplo). Para Romana, ele inclusive diz

que não aceita com facilidade a idéia de Maria continuar trabalhando depois de casada, ao que Chiquinho, que estava escutando a conversa, responde: “Pensamento burguês...” (GUARNIERI, 1997, p. 56). A interferência do irmão caçula é mínima, mas resume a posição de Tião e as ideologias que sustentam a dicotomia morro *versus* cidade. Essa oposição adquire forma no principal conflito que ocorre entre pai e filho, quando a greve é declarada, e a postura de ambos, diante disso, é divergente, orientando atitudes também antagônicas. Enquanto Otávio e Bráulio torcem para que a greve saia, Tião e Jesuíno tentam se precaver para enfrentar a situação, caso ela venha a se concretizar. Mesmo sabendo o que o pai pensava da decisão que ele acaba tomando, ele faz um pacto com os patrões: teria uma promoção e um aumento, desde que não aderisse à greve e desse detalhes sobre “o movimento do pessoal”.

A postura de Tião representa o pensamento pequeno burguês. Ele sonha com estabilidade, para sustentar Maria e o filho, e, no futuro, por que não, realizar coisas que, no momento, lhe parecem distantes. Um exemplo disso aparece em uma conversa dele com Romana, na qual ele revela seus “ideais” e volta a evidenciar deslumbramento e desacordo em relação à realidade que o cerca: “— [...] como seria bom viajá. Pegava um avião e zuuuuuum! Ia embora. Tomava café aqui, almoçava na Bahia... Jantava no México... Dormia no Japão...” (GUARNIERI, 1997, p. 54). Longe de ser banal, essa fala de Tião dá a dimensão do afastamento que há entre ele e Otávio.

Otávio representa o proletariado e ambiciona melhorar de vida, mas sem excessos. O que é material, para ele, não precisa passar do suficiente para viver. Traçando um paralelo entre pai e filho, Otávio pensa no presente, apostando em uma mudança rápida, que assegurará uma melhoria igualmente breve, passageira. Porém, pensa na coletividade, na classe operária como um todo. Não lhe importa perder o emprego. Importa que esse risco, sacrifício individual, renda frutos para todo o grupo. Em contrapartida, Tião preocupa-se mais com o futuro. A estabilidade conta muito para ele, já que ela garantirá a manutenção do ganho, sem riscos, com regularidade. O problema é que, dessa forma, ele age pensando apenas em si e nos problemas que dependem dele,

para serem resolvidos ou minimizados, como o casamento próximo e a gravidez de Maria, sem falar nos sonhos que, a longo prazo, ele pretende realizar: “Enquanto o pai tem perspectiva do presente, o filho olha para um futuro. Para Tião, os acontecimentos assim rápidos e explosivos não alteram a História, e parecem quase que insignificantes numa perspectiva maior [...]” (LOURENÇO *et al.*, 2008, p. 10).

Paulo Francis diagnosticou as seguintes causas para a atitude de Tião, justificada, em parte, pelo determinismo já mencionado: “A subsistência é o que lhe importa. Falta-lhe a convicção ideológica necessária à resistência e à revolta por meio do sacrifício individual. *Nunca lhe ensinaram diferente*, nunca viu diferente no país em que vive.” (FRANCIS, 1997, p. 13, grifo nosso). Pode-se, ainda, fazer uso do título, para explicar o abismo que há entre as concepções de Otávio e Tião. *Eles não usam black-tie* refere-se a todos os que representam uma vida simples e que lutam por manter um padrão razoável, opondo-se claramente aos que alimentam sonhos como os de Tião, almejando uma vida muito distante de suas realidades. O *black-tie* pode não só simbolizar os ideais burgueses de Tião, mas também, porque uma coisa leva a outra, sua contrariedade em relação à ideologia que predominava na favela.

Isso fica claro quando Tião, defendendo-se da acusação de “covarde” que Maria lhe dirige, esclarece: “— [...]. A greve me metia medo. Um medo diferente! Não medo da greve! Medo de sê operário! Medo de não saí nunca mais daqui! Fazê greve é sê mais operário ainda!...” (GUARNIERI, 1997, p. 109). Nesse momento, o modo pejorativo como Tião se refere a uma classe que é sua, mesmo que isso contrarie sua vontade, coloca em extrema evidência a luta de classes que acompanhou todo o andamento da peça.

Burgueses contra operários. A diferença é tão marcada que talvez nunca se realize o que Otávio antevê ou simplesmente deseja, no final, quando menciona que o filho voltará, depois que compreender melhor a vida. Talvez não baste a experiência, já que, na cidade, ele estará em contato com a mesma ideologia que o devolveu à favela totalmente modificado, diferente dos seus. Comandando a luta de classes, os conceitos de individual e coletivo são as

tônicas da peça. Otávio e Romana, assim como todos, no morro, apostam na coletividade, para tentar obter melhorias e também para superar as dificuldades, como fica claro no aviso que a mãe dá ao filho, de que “é melhor passá fome no meio de amigo, do que passá fome no meio de estranho”. (GUARNIERI, 1997, p. 107). Tião, ao contrário, é guiado pela individualidade: “— Cada um resolve seus galhos como pode! O meu, eu resolvi desse jeito.” (GUARNIERI, 1997, p. 95).

4.1.3 Trabalhadores, unidos, jamais serão vencidos?

Toda a análise feita até aqui reuniu dados suficientes para uma leitura sob a ótica marxista, praticamente imperativa, em se tratando da obra em questão. Otávio simboliza o marxista tradicional. Como Guarnieri, Vianinha, outro autor de destaque, no Teatro de Arena, problematizou a mesma questão vivenciada por Otávio e Tião. Na peça *Rasga coração*, os objetivos, segundo o próprio autor, eram: fazer uma “homenagem ao lutador anônimo político, aos campeões das lutas populares”; e mostrar “as diferenças que existem entre o novo e o revolucionário”, provando que “o revolucionário nem sempre é novo absolutamente e o novo nem sempre é revolucionário”. (PRADO, 1996, p. 128).

Essa inversão vai romper com a idéia de que os filhos, por pertencerem a uma nova geração, devem ser sempre associados à evolução e à mudança. Partindo da microestrutura familiar, Guarnieri representa, através do conflito entre pai e filho, a luta de classes, que, segundo Marx, marcou e continuará marcando toda a História da sociedade, pela existência da hierarquia. Além disso, a oposição simples, que norteia toda a obra analisada, é fruto do que Marx e Engels denominam “época da burguesia”, cujo “caráter distintivo” foi ter “simplificado os antagonismos de classes. A sociedade divide-se, cada vez mais, em dois vastos campos inimigos, em duas grandes classes diametralmente opostas: a burguesia e o proletariado”. (MARX & ENGELS, 2008, p. 2).

Em *Eles não usam black-tie*, esse confronto entre burguesia e proletariado tem como efeitos a instabilidade, a agitação social e a submissão do campo à cidade. Assim, chega-se às greves e à transposição do conflito entre campo (ou morro) e cidade, afinal, campo e favela passam a ser espaços de segunda ordem, dependentes, portanto, da cidade. É como se a oposição entre as classes e a conseqüente dominação de uma sobre a outra fossem reforçadas pela justaposição de espaços totalmente antagônicos, perfazendo a evolução da luta que se estabelece entre a classe burguesa e o proletariado. Sobre esse assunto, merecem destaque os seguintes trechos do *Manifesto comunista*:

O proletariado passa por diferentes etapas de desenvolvimento. A sua luta contra a burguesia começa com a sua própria existência. A princípio, a luta é entabulada por operários isolados, depois, por operários de uma mesma fábrica, mais tarde, pelos operários do mesmo ramo da indústria, numa mesma localidade, contra o burguês que os explora diretamente. (MARX & ENGELS, 2008, p. 7).

[...] as colisões individuais entre o operário e o burguês tomam cada vez mais o caráter de colisões entre duas classes. Os operários começam por formar coalizões contra os burgueses para a defesa dos seus salários. Chegam a formar associações permanentes para assegurar os meios necessários, na perspectiva de eventuais rebeliões. Aqui e além, a luta rebenta, sob a forma de sublevações. (MARX & ENGELS, 2008, p. 8).

Ao esboçar em traços gerais as fases do desenvolvimento do proletariado, descrevemos a história da guerra civil, mais ou menos oculta, que se desenvolve no seio da sociedade existente, até ao momento em que esta guerra se transforma numa revolução aberta e o proletariado, derrubando pela violência a burguesia, implanta a sua dominação. (MARX & ENGELS, 2008, p. 10).

Com a leitura dos fragmentos transcritos acima, evidencia-se a necessidade de organização, de modo a alcançar uma unificação, através do conceito de classe. Apenas dessa forma é possível dar início às reivindicações que intentam manter os direitos já adquiridos, fazendo com que eles sejam cumpridos, ou conseguir que novos sejam estabelecidos. Finalmente, Marx e Engels, voltando a mencionar a guerra entre opressores e oprimidos que move a sociedade continuamente, caracterizam o conflito como uma “guerra civil”, o que, no texto de Guarnieri, é explicitado através de algumas falas de Bráulio:

“ — [...] o negócio não vai ser sopa. Segunda-feira, cedinho, vamo se concentrá na porta da empresa. Vão querê obrigá a gente entrá, mas nós não entra!” (GUARNIERI, 1997, p. 51); “— Agora é que é tempo de agüentá firme mesmo. Nem que seja preciso passá mais fome, o jeito é agüentá!” (GUARNIERI, 1997, p. 71).

O personagem de Otávio também denota resistência a qualquer custo, mesmo quando a repressão se faz presente, no momento em que alguns companheiros são presos. Depois deles, Bráulio, um dos cabeças do movimento, também diz estar sendo vigiado. Mas é quando Romana recebe a notícia da prisão de Otávio, que ocorre no dia em que a greve tem início, que a repressão policial configura-se plenamente. A pressa de Romana em conseguir libertar o marido é o principal indício disso, pois ela teme que ele seja surrado pelos policiais.

Com base em pesquisas, constatou-se que, desde 1890, no Brasil, discute-se sobre como considerar a greve: delito ou direito. Apesar de sucessivos esforços do proletariado, com algumas vitórias, a noção de greve como delito predomina:

Em conseqüência do clima de redemocratização, a greve passou de delito a direito garantido pela Constituição em 1946. Porém, [...] utilizando-se da prerrogativa de governar por Decretos, conforme a Constituição de 1937, o governo Dutra antecipou-se em alguns meses à promulgação da Constituição e, através do Decreto-Lei nº 9.070, de 13 de março de 1946, criou enormes barreiras legais ao exercício do direito à greve. [...]. As punições para os grevistas variavam da demissão a penas criminais. (MATTOS, 2008, pp. 17-8).

Outros estudos, como o de Luciana Lombardo, resgatado por Mattos, não só confirmam a repressão contínua aos movimentos grevistas como também apontam as acusações de comunismo e a participação em greves como os principais motivos das prisões realizadas no período. De fato, não é outra a acusação que pesa sobre Otávio, quando ele é levado para o D.O.P.S., segundo o relato de Bráulio a Romana: “— Otávio ficô entusiasmado e começou a fazê comício na porta da fábrica. Foi em cana! Prenderam ele como agitadô!”

(GUARNIERI, 1997, p. 97).

De lados opostos, a greve e a repressão política constituem, na peça e no filme, mesmo que em doses distintas, amostras dessa guerra. Isso reflete, ao mesmo tempo, o contexto da ditadura e o contexto em que o texto de Guarnieri foi escrito e encenado, pela primeira vez. Na época anterior ao golpe de 64, a política fazia-se cada vez mais diretamente na vida social, interferência que atingiu seu auge no período ditatorial. A consequência disso era o aumento do número de greves, ano após ano, como comprova o estudo realizado por Marcelo Badaró Mattos, que se baseou, de início, em levantamentos anteriores sobre o número de greves que assolou o país. Um desses levantamentos, de autoria de Salvador Sandoval, chegou a marca de 168 greves, no Rio de Janeiro, entre 1945 e 1968. Aprofundando as pesquisas, embora reconheça a impossibilidade de chegar ao número real de greves feitas no período, Badaró chegou ao impressionante número de “480 greves entre 1945 e 1964, soma três vezes maior que a levantada por Sandoval”. (MATTOS, 2008, p. 3). Outra informação importante é que, apenas entre 1958 e 1963, foram localizadas 307 “paredes”.

Através de tabelas que ilustram o estudo mencionado, comprova-se que, de 14 greves, em 1954, chega-se a 77, em 1963, ano que antecedeu o golpe militar:

É justamente no período da segunda metade dos anos 50 e primeiros anos da década de 1960 que a curva de movimentos grevistas toma um rumo ascendente significativo, com saltos sucessivos no número de paralisações, que configuraram uma das fases mais dinâmicas do movimento operário brasileiro. (MATTOS, 2008, pp. 3-4).

Coerente com o panorama que marcava o contexto político-social da época em que foi escrita, *Eles não usam black-tie* expõe o reajuste salarial como o principal objetivo do movimento organizado pelos operários. Intrinsecamente relacionados, salário e custo de vida apresentavam, na época, segundo Mattos, grande desnível. Enquanto o salário mínimo era achatado, o custo de vida crescia, justificando, portanto, o ciclo de greves que marcou o período:

[...] em 1963-1964 o valor do salário mínimo era inferior ao do momento de sua criação. Já o custo de vida manteve-se em alta durante todo o período. A partir de 1951, os dados sobre a taxa de inflação mostram uma tendência de alta, que se acelerará a partir de 1959, atingindo taxas de cerca de 80% ao ano às vésperas do golpe militar de 1964. (MATTOS, 2008, p. 13).

Tais dados permitem afirmar que a greve constitui a principal arma dos operários na guerra contra os patrões. Institui-se um clima de “tudo ou nada”, dando espaço à resistência extrema e à repressão. Organizados em classes antagônicas, operários e patrões redimensionam o conflito, que se avoluma aos poucos, já que do individual passa-se ao coletivo, paulatinamente, atingindo proporções que detonam um debate acirrado sobre leis, direitos, deveres e justiça, num aspecto mais amplo. Nesse ponto, é importante voltar às questões da exclusão e do populismo, pois a ótica assumida pelo texto é a do proletariado, que, recebendo espaço e voz, pode explicitar sua postura, invertendo o esquema hierárquico que submete essa classe à burguesia, daí a abertura tão profícua ao marxismo.

Em falas relativamente extensas, Otávio, falando em nome da classe que representa, faz uso de um direito, o de expressão, que, embora lhe seja garantido, é sempre oprimido pelo discurso hegemônico: “— Sai o aumento nem que seja a tiro! [...]. Eu acho graça desses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. [...]. Num dou duas semanas e vai estorá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não.” (GUARNIERI, 1997, p. 25). Nesse momento, há uma breve interferência de Tião e o pai retoma a palavra: “— [...] tu pensa que o negócio se resolve só com comissão. Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa...” (GUARNIERI, 1997, p. 25).

A diferença de opinião entre pai e filho vai abrindo um abismo cada vez maior entre os personagens. O tom dramático cresce, quando uma oposição tão forte, de fundo ideológico, distancia pai e filho, invertendo a proximidade que o parentesco exige e estabelece naturalmente. Há que se destacar, no entanto,

que o conflito interno de Tião é de suma importância. O peso de sua crença ideológica o faz pagar um preço muito caro. Não foi decisão sua acreditar no que de fato acredita. Sua postura é fruto do contexto, que o moldou, distanciando-o de suas origens. Assim, quando ele volta a morar na favela, com a família, passa a fazer parte de uma classe, mas sem compartilhar a ideologia que ela defende ou que a orienta. O resultado disso é uma fratura no conjunto que representa o proletariado, cisão que põe em risco as metas almeçadas pela classe como um todo, afinal, unidade e consciência de classe são imprescindíveis para o sucesso do movimento, que perde boa parte da credibilidade, quando os patrões percebem a divisão de opinião entre os operários.

No texto literário, esse esfacelamento do conceito de classe é causado por Tião e também por Jesuíno, embora haja diferenças entre as posturas assumidas por um e outro. Tião escolhe de que lado ficar e assume todos os riscos de sua decisão. Jesuíno, ao contrário, faz jogo duplo. Jesuíno sim é o verdadeiro “covarde”. Sua postura não tem convicção, porque, mesmo sabendo das conseqüências, ele usa de artifícios para evitá-las, atitude que o transforma em um traidor da pior espécie. A diferença de comportamento que existe entre os dois personagens é preconizada pelo próprio Tião, quando, ao saber que Jesuíno teve o braço quebrado, fala a João: “— O que ele fez não se faz. Querê enganá os outros é errado. Eu disse que a turma ia sabê. [...]. Ele procurou se ajeitar, eu não. Tinha uma opinião e fui até o fim. Furei greve e digo pra todo mundo!” (GUARNIERI, 1997, p. 100).

Excetuando as peculiaridades da postura tomada pelos dois personagens, importa que tais divergências fragmentaram o proletariado, que “estava com armas nas mãos para desempenhar uma revolução, mas não estava preparado para tal, pois não tinha desenvolvido consciência do papel que a classe deveria exercer” (LOURENÇO *et al.*, 2008, pp. 13-4). Décio de Almeida Prado, detendo-se sobre a greve e o sindicalismo, na obra de Guarnieri, coloca em primeiro plano a união, essencial para que o sujeito possa se assumir como parte de um grupo maior, sua classe:

Nos grandes centros urbanos, bem no âmago do capitalismo, como sua principal célula econômica e também como seu pior inimigo, lá estava o operário, pobre, ignorante mas já começando a tomar conhecimento de suas potencialidades, a perceber que os fracos, unindo-se, derrotam os fortes. A greve e a união em torno do sindicato significam [...] menos uma oportunidade de luta por reivindicações precisas, salariais ou de outra natureza, do que o estopim deflagrador de um processo de esclarecimento político que se começou a chamar de conscientização. (PRADO, 1996, p. 97).

Analisando mais a fundo a postura de Tião, à luz do marxismo, pode-se retomar a concepção de “trabalho alienado”, o que implica a relação de trabalhar e produzir mais para beneficiar o outro e não a si próprio. Aliando-se à classe dominante para manter seu emprego, Tião reforça a relação de escravidão que Marx e Engels identificam entre burguesia e proletariado, afinal, visando ao lucro dos patrões, os operários são meras mercadorias e o principal indício disso é a troca de seu trabalho por salário. Essa relação, na cabeça de Tião, será positiva para o seu futuro, assegurando sua estabilidade e a obtenção das metas por ele estabelecidas. Nessa utopia, é como se ele, responsável direto pela produção, pudesse usufruir o lucro, o que é inviável, de acordo com a visão marxista:

Quanto mais o trabalhador se gasta trabalhando, tão mais poderoso se torna o mundo objetivo alheio que ele cria frente a si, tão mais pobre se torna ele mesmo, o seu mundo interior [...]. O trabalho alienado é a causa imediata da propriedade privada. Por conseguinte, com um dos aspectos também tem que cair o outro [...]. (LOURENÇO *et al.*, 2008, p. 15).

Essas oposições, que partem de Tião e Otávio, representando a diferença de classes, são ampliadas na adaptação que Leon Hirszman faz da obra de Guarnieri. Enquanto, na peça, a visão da burguesia não é clara, surgindo de modo indireto e principalmente nas respostas de Tião e Jesuíno aos acordos propostos pelos patrões e nas reações de Otávio e Bráulio às ações dos donos da fábrica, que eles julgam ferir seus direitos e também os da classe operária como um todo, no filme ela aparece de modo mais direto. Um exemplo disso é o destaque dado à cena do piquete, no dia em que é deflagrada a greve. Isso faz com que a ação da burguesia e seus aliados não seja apenas contada

pelos personagens. Os grupos liderados por Tião e Otávio ganham corpo e voz, de modo a configurar o debate, com a presença das duas partes envolvidas no conflito. Também com o propósito de intensificar o embate entre a burguesia e o proletariado, um ano antes do lançamento do filme de Leon Hirszman, veio a público *O homem que virou suco*. Esse filme, dirigido por João Batista de Andrade, também discute a oposição entre burguesia e proletariado que já inquietava Gianfrancesco Guarnieri, nos anos anteriores à ditadura.

A importância do filme de João Batista de Andrade e os prêmios conquistados por ele justificam a abertura de um parêntesis a seu respeito, neste capítulo. O filme é impactante desde o começo, quando um operário, José Severino da Silva, no momento em que recebe o prêmio de Operário do Ano (a história se passa em 1979), esfaqueia o patrão, um empresário norte-americano⁵. A todo o momento, *O homem que virou suco* demonstra a exploração exercida pelo patrão sobre o operário, ao que Deraldo, o protagonista, se opõe constantemente, e de modo bem acentuado. Assim como Guarnieri e Hirszman expõem o conflito entre morro e cidade, João Batista de Andrade discute a oposição campo *versus* cidade, ao optar por um protagonista retirante, que, como tantos outros, deixa sua terra natal em busca de uma vida melhor em São Paulo. Outra coincidência entre as obras é a escolha de um grupo excluído para protagonizar a história.

Fortemente influenciado pelo Marxismo, *O homem que virou suco* mostra a exploração que desgasta o proletariado, em favor do lucro e do enriquecimento do patrão, representante da classe burguesa, mas, por outro lado, dá o troco, com o personagem de José Severino da Silva (homônimo de Deraldo), quando ele assassina seu patrão, o que configura a vingança dos explorados. É como se José assumisse o poder, momentaneamente, dando um basta à opressão que sofria. No final do filme, o legado dos retirantes (ou dos operários, ampliando um pouco a perspectiva) para os donos dos grandes centros urbanos (os quais correspondem ao patrão, à burguesia) é a construção

⁵ Note-se que a burguesia, aqui, é ligada ao poderio estrangeiro, associação fortemente combatida pela ditadura, como ficará claro com a análise de *O que é isso companheiro*, mais adiante.

da cidade. A última imagem de *O homem que virou suco* é um plano geral da cidade de São Paulo, com seus inúmeros prédios, e, ao fundo, um *Mourão voltado*, música de Vital Farias, que diz: “Pra que serve o operário?! Pra construir edifício”. (O HOMEM, 1980). Mas, então, o operário é o herói da história? Não, ele é oprimido e esmagado, dia após dia, até “virar suco”.

4.1.4 Isto está no texto?

Detendo-se mais sobre o espaço, na adaptação fílmica dirigida por Leon Hirszman, ressalte-se que a ampliação é resultado da preocupação do diretor de fazer o filme ganhar as ruas, saindo da circunscrição da favela e da família. Sendo assim, no filme, o aspecto político-ideológico tem seus contornos reforçados, sobretudo levando-se em conta o espaço dado à repressão policial, sinal de busca clara para um diálogo mais aberto entre a obra e o espectador, de modo a representar, nitidamente, a fragmentação da sociedade e as decorrências dessa divisão.

Em vez de privilegiar o espaço e os personagens do morro, ou da periferia, o diretor opta por equilibrar mais as coisas, ao colocar a cidade como palco da greve, no auge do conflito (conflito que é visto, e não apenas relatado). Sem o jogo de presença e ausência que há no texto literário, o que faz o leitor acompanhar apenas uma parte dos acontecimentos, já que da outra parte fica sabendo apenas por relatos de diferentes personagens, no filme a ação se desloca, junto com os personagens, para a frente da fábrica, por exemplo. É como se a câmera perseguisse os personagens, envolvendo mais o espectador, dinamizando mais a história e desencadeando, por isso, maior oposição entre o morro e a cidade, apenas insinuada na peça, por essa ausência do outro lado.

A ação da polícia, em defesa da burguesia, revela-se extrema crítica ao abuso de poder dos grupos dominantes, afinal, para conter a greve, a polícia faz uso de violência, com cassetetes, bombas de gás e força física. A luta pelos

direitos resume-se ao uso da ideologia dos menos privilegiados contra a força bruta dos mais abastados, demonstrando o predomínio destes sobre aqueles, a qualquer custo. Tal episódio é responsável pela ampliação do papel de Maria. No conflito, ela é atingida por um soco e começa a sangrar, tendo de ser hospitalizada. A atitude dela, de colocar em segundo plano sua condição de gestante, para estabelecer a união com os demais trabalhadores, de modo a não permitir que a gravidez servisse de empecilho para a luta em prol de sua classe, acentua seu antagonismo em relação a Tião, justificando com mais intensidade a separação do casal, no final da história. Maria serve também de ligação para outra ampliação feita por Hirszman, em seu filme.

Apesar de o aspecto político comandar a história, o diretor promove interferências que agitam mais o lado social. Exemplos disso ocorrem com a inclusão do pai de Maria, na história, o qual protagoniza uma curta história de esperança, após conseguir um emprego e, com ele, alguma perspectiva de futuro, além de servir de mote para a relação entre alcoolismo e desemprego. Outro episódio que perpassa velozmente o filme é o do menino morto no bar de Alípio. Tião e Otávio bebem, quando um garoto armado pede guarida ao dono do bar. A polícia chega em seguida, há uma discussão nos fundos do bar e, finalmente, tiros. A cena não é mostrada, mas assinalam-se a passividade e a inércia da população, em relação à violência e à autoridade policial.

Outra mudança brutal que o filme de Hirszman opera em relação à história original é a criação do personagem Santini, representado por Francisco Milani. Se a peça teatral apresenta uma estrutura já fragmentada da classe operária, a adaptação fílmica contribui para que as divergências aumentem ainda mais, evidenciando a falta de unidade, o que, por sua vez, acarreta um final diferente, com a morte de Bráulio. Desse modo, Santini surge como representante de um radicalismo, corrigindo, de acordo com Arthur Autran, “o sectarismo ideológico” de Otávio, extrapolando os limites que Otávio e Bráulio tentam respeitar e, claro, opondo-se fortemente às posições de Jesuíno e Tião, já comentadas.

Santini dispensa a prudência de Bráulio e Otávio e exalta-se constantemente, opondo-se à organização que os dois tentam privilegiar, ainda mais depois de saber que o sindicato “lavou as mãos”. Em seus descontroles, Santini insulta os companheiros, chamando-os de “cordeiros”, e recusando qualquer diálogo, antes de deflagrar a greve, como quando afirma: “Diálogo com patrão é máquina parada.” (ELES, 1981). Entre os conflitos com os companheiros, merece destaque aquele em que Bráulio e Otávio dizem a Santini que eles não têm organização para parar a classe toda e que vai baixar repressão. Nesse momento, além de não concordar com a postura dos dois, Santini tira satisfações com Otávio sobre o boato de que Tião o teria dedurado.

De um lado, a luta pelos direitos da classe operária, mas de modo consciente, medindo os riscos e com clareza sobre as deficiências da própria classe e do movimento. De outro, a incoseqüência de Santini, cuja radicalidade acaba atingindo Bráulio, já que, no filme, esse leva um tiro no confronto com a polícia. Tudo acontece quando Santini provoca uma agitação, formando um cordão de resistência contra a polícia, que reage atirando para o alto. Todos se sobressaltam e Bráulio é morto pela polícia, quando tenta conter a confusão. A cena simboliza o ápice da presença e da ausência da consciência de classe, simultaneamente. Por sua impulsividade, Santini não pensa nos resultados de sua ação, enquanto Bráulio, pensando no bem dos outros trabalhadores envolvidos, acaba vítima da radicalidade do outro.

Com esse final, o filme ganha em dramaticidade, afinal, além da saída de Tião da casa dos pais, perde-se um dos líderes do movimento. O duplo luto de Romana e Otávio, sem o filho e sem o amigo, denota o drama na vida pessoal ou familiar, bem como a falência do movimento, pois, mediante o preço que foi pago, os resultados não importam. Somando-se as duas perdas que fecham o filme, esse também supera a peça em questionamentos que deixa ecoando na mente do espectador, abrindo espaço para a reflexão sobre o peso das diferenças ideológicas, a luta desigual entre as classes, individualismo e coletividade e também sobre a validade do movimento feito pelos trabalhadores.

O final do personagem Bráulio, desencadeado pelas atitudes de Santini,

vai ao encontro de colocações encontradas no *Manifesto comunista*, as quais constata que a “organização do proletariado em classe, e portanto em partido político, é sem cessar socavada pela concorrência entre os próprios operários”. (MARX & ENGELS, 2008, p. 8). Longe de ser apenas teoria, isso também pode ser verificado na prática, a partir dos estudos de Marcelo Badaró, que apurou ser unânime a avaliação negativa do “sindicalismo populista”, sobre o qual as seguintes limitações podem ser apontadas: “inconsistência organizatória” e “falta de sintonia entre lideranças [...] e suas bases”. (MATTOS, 2008, p. 4). Conforme exposto anteriormente, ambas as deficiências ficam evidentes, tanto no caso da peça quanto do filme. Além disso, peça e filme mostram grande coerência em relação à realidade, pelo fato de ambos destacarem Otávio como um dos líderes, ao mesmo tempo em que indicam que toda a vida do personagem fora dedicada ao trabalho na fábrica. Desse modo, Otávio atendia a um critério básico para figurar como um dos chefes do movimento:

Há que se levar em conta também o peso do estatuto da "estabilidade no emprego", que tanto estimulava a rotatividade da mão-de-obra empregada há poucos anos na empresa, quanto garantia maior segurança para os trabalhadores com mais de dez anos de tempo de serviço na mesma firma, o que poderia conferir maior poder de barganha e autonomia para liderar paralisações. (MATTOS, 2008, p. 14).

A citação acima também pode ser usada como argumento em favor da posição assumida por Tião. Diferentemente do pai, o filho não tinha estabilidade garantida, por estar começando sua carreira. Apenas o tempo poderia lhe dar a segurança econômica, mesmo que isso significasse um ganho parco, para uma subsistência a duras penas. Tião precisava conquistar essa condição, já alcançada por Otávio, o que garantia ao pai maior liberdade, mesmo que essa fosse relativa, para lutar pelo que acreditava. Outra relação com a realidade, que ganha ênfase no filme, é a repressão policial, já que, depois da era Dutra, mesmo os governos que tinham um discurso em prol das questões trabalhistas, visando ao apoio popular, “não desmontaram o aparato repressivo sobre as greves, mantendo de pé a legislação do governo Dutra e acionando

sistematicamente a repressão policial”. (MATTOS, 2008, p. 14).

4.1.5 “A luta continua.”

Até aqui, através da comparação da peça de Guarnieri com a adaptação feita por Hirszman, foram contemplados dois momentos distintos, as décadas de 50 e 80, separadas pela ditadura, período que justifica o afastamento do filme em relação ao texto-base, pois, do contrário, ou seja, se o diretor apenas “traduzisse” a peça para as telas do cinema, não seria possível avaliar os princípios marxistas usados pelo dramaturgo, na escrita do texto literário. Em outras palavras, a escolha de Hirszman, na década de 80, de fazer a adaptação fílmica da peça, promoveu uma reflexão acerca dos ideais que perpassam o texto literário, reposicionando-os na realidade brasileira. Nesse processo de reavaliação, a obra de Hirszman, em certa medida, se aproxima de *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira, que rememora o ano de 1969, quando a ditadura já tinha sido instaurada. Evidentemente, mesmo que as obras de Hirszman e Gabeira compartilhem o mesmo contexto e que ambas tenham retratado a ideologia de esquerda, as participações do diretor e do escritor na política são bem diferentes, o que se transfere para o filme e o livro, respectivamente.

Gabeira participou da luta armada, no período da ditadura, de modo direto, e essa diferença de experiências é indicada pelo simples fato de Fernando Gabeira ter optado pelo gênero memorialístico, a fim de fazer o balanço do período anterior. De certo modo, quando Hirszman retoma o texto de Guarnieri e decide fazer um filme a partir dele, há uma coincidência de propósitos que une seu projeto ao de Gabeira. O balanço também transpassa o projeto do cineasta. A distinção aparece quando, aliando arte e política, a Hirszman cabe traçar novas estratégias para falar de um tema que continua em debate, mas que requer adaptações, já que, antes do golpe de 64, ainda havia

esperanças para a ideologia que orientava a peça de Guarnieri, enquanto que, quase três décadas depois, a sensação era de falência.

Da utopia, passava-se à realidade. Com Gabeira, essa sensação também é percebida, mas em um plano mais restrito, porque sua narração, mesmo tratando de um período marcado pelo aspecto político e de fundamental importância para a História do país, apresenta os resultados de um movimento que tinha fracassado e é justamente a derrota que leva à avaliação dos princípios que embasaram a revolução. Sendo assim, é como se, em Guarnieri, pudesse ser identificada uma espécie de ponto de partida, conclamando a sociedade à organização, preparando-a para a luta. O conflito acontece, de fato, mas com saldo negativo àqueles entusiastas que se engajaram no movimento, acreditando que as mudanças eram possíveis.

Hirszman não se refere diretamente ao período ditatorial, mas a adaptação fílmica feita por ele é fruto desse momento, afinal, era impossível passar incólume e não repercutir os efeitos de um período crucial para os objetivos que eram delineados, paulatinamente, pelos militantes políticos, desde a época em que a peça *Eles não usam black-tie* foi escrita. Gabeira focaliza a ditadura de modo explícito. Seu relato, longe de apenas registrar sua participação na luta armada contra o regime, vai além, sopesando as atitudes, os resultados e analisando as discrepâncias, quase sempre inevitáveis, entre teoria e prática. Registre-se, também, que a obra de Gabeira tinha mais implicações pessoais e históricas que artísticas, propriamente, ao contrário do filme de Hirszman.

Como mencionado anteriormente, na arte posterior ao golpe de 64, o artista encontrava um desafio: lidar com a decadência do nacional-popular. Desse modo, considerando que o texto de Guarnieri, escrito antes do golpe militar, ainda era cercado por uma atmosfera de esperança, idealista, crente na vitória e na validade dos ideais seguidos e defendidos pela esquerda, uma reforma ideológica era necessária, sob pena de o filme causar o afastamento do público, em vez da almejada proximidade. Além disso, o filme foi feito em um contexto em que já se sabia o resultado da revolução motivada, tempos atrás, e

optar pela mesma euforia que caracterizava a peça era, no mínimo, anacrônico, para não dizer incoerente e falso.

Nesse sentido, o projeto de Hirszman ganha maior dimensão, ao atacar em duas frentes: reavaliar a ditadura, mas cobrindo um período extenso, que abrangia a gestação da revolução que tomou corpo, durante esse período. De modo diverso, Gabeira, em sua biografia, não ousa tanto. O texto *O que é isso, companheiro* restringe-se ao período da ditadura. As únicas referências fora desse momento histórico são para confirmar a igualdade de propósitos entre os militantes de sua época e os das décadas anteriores, alguns até já decepcionados com a ideologia comunista, que não tinha conseguido evitar a ascensão dos militares. Em outro patamar, de modo a constituir outro elo dessa corrente, pode ser incluída a adaptação fílmica de *O que é isso, companheiro*. O filme, dirigido por Bruno Barreto, foi lançado em 1997, período muito posterior ao do balanço propiciado ou mesmo exigido pelo fim da ditadura e da censura.

Mesmo a idéia de adaptação do livro de Gabeira tendo surgido imediatamente após o lançamento, o projeto só foi realizado quase vinte anos depois. Logo, o filme, ao adaptar a narrativa de Gabeira, banaliza a luta dos militantes, despindo-a de seu teor ideológico. Em detrimento disso, enfatizou-se um ritmo mais próprio do filme de ação. Além da distância temporal existente entre os lançamentos do livro de Gabeira e da adaptação fílmica dirigida por Bruno Barreto, há outra a ser considerada: a distância político-ideológica. Barreto, ao contrário de Gabeira e Guarnieri, não foi militante político e, diferente de Hirszman, não tem como traço estilístico o destaque ao aspecto político.

Com base nessa afirmação, pode-se até chegar a uma divisão que permite a classificação dos filmes de um e de outro diretor de modo bastante diverso. Bruno Barreto não deixa de ter acesso garantido ao grande público, mas é relevante a fatia ou o tipo de público geralmente atraído por suas produções. Barreto privilegia o formato mais comercial e, para isso, a facilitação, ou o apequenamento de questões mais complexas, faz-se necessária. Em contrapartida, Hirszman atinge um público mais restrito, mas mais intelectualizado, e essa distinção é consequência do que o diretor considera

prioridade e, para ele, o primordial não é bater recordes de bilheteria, pelo menos não se, para isso, ele precisar abrir mão do aprofundamento de qualquer questão escolhida, de antemão, mesmo que sua abordagem vá de encontro ao discurso hegemônico, conservador e reacionário.

Detendo-se, agora, sobre as referências que promovem certa ampliação da narrativa de Gabeira, de modo a estabelecer pontos de contato entre o movimento de que ele fez parte e as ações do proletariado, classe privilegiada por Gianfrancesco Guarnieri, há, no início de *O que é isso, companheiro*, trechos que revelam uma continuidade das ações que representavam o esquerdismo:

Ao cabo de algumas passeatas, consegui encontrar realmente um dos grupos organizados que atuava no movimento estudantil do Rio. Era um grupo saído do Partido Comunista Brasileiro e se chamava Dissidência. Quase todo forjado nas manifestações do período, o grupo tinha grande respeito pelo trabalho de massas [...]. Para ele, a força decisiva era a classe operária.

Os operários é que iriam decidir tudo, a médio e longo prazo. Mas nós não éramos operários. Minhas primeiras tarefas consistiam, exatamente, em contribuir para a vinculação do grupo com os operários. Como? Acordávamos às cinco horas da manhã, tomávamos o Volks que eu tinha, e seguíamos para as fábricas, a fim de distribuir propaganda e discutir com os eventuais interessados. (GABEIRA, 1998, p. 67).

Qualquer semelhança entre o fragmento acima e os ideais marxistas apontados em *Eles não usam black-tie* não é mera coincidência. Além do social, buscava-se a adesão das classes populares à proposta da ação revolucionária. Combater o Estado e seu principal aliado, a burguesia, era a meta que aproximava as épocas distintas retratadas nas obras de Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Gabeira. Em outra passagem de *O que é isso, companheiro*, o personagem-narrador refere-se a sua dupla jornada, contraditória, já que, às cinco e meia, distribuía “panfletos contra o arrocho salarial nas portas das fábricas” e, das sete e meia em diante, ajudava a produzir “um grande jornal conservador que adaptara com êxito no Brasil uma série de técnicas norte-americanas”. (GABEIRA, 1998, p. 71).

Com os operários da peça de Guarnieri acontecia o mesmo: para sobreviverem, eram obrigados a trocar trabalho por salário, seguindo as regras

do jogo do sistema capitalista. Porém, em alguns momentos, faziam a revolução, para garantirem uma perspectiva de mudança para suas próprias realidades, lutando por melhores condições de vida. Uma passagem que detecta a perfeita simetria entre os ideais dos personagens das duas obras é aquela em que o narrador fala de como o golpe de 64 repercutiu sobre um companheiro operário:

O PC não tinha parecido a ele capaz de deter aquele golpe, nem muito menos de reagir a ele, de uma maneira positiva. [...]. Com as lutas de 68, entretanto, surgiu uma nova liderança, apareceram também vários contatos novos. Ele foi atraído para um grupo dissidente do PCB e passou a atuar sistematicamente com ele. (GABEIRA, 1998, p. 189).

A fim de aproximar ainda mais as duas obras aqui referidas, cite-se, também, a militância de Guarnieri e Gabeira. Guarnieri era militante dos movimentos estudantis realizados em São Paulo. Tinha 21 anos quando escreveu *Eles não usam black-tie* e é notório o uso que fez de sua experiência política em seus textos. Gabeira era um dos integrantes do MR-8, assim batizado, em 1969, quando decidiu-se pelo rapto do embaixador norte-americano, episódio que é narrado no livro e no filme. Outro dado importante é que *O que é isso, companheiro* também se liga a um discurso de segunda ordem ou à margem, pois rememora uma das principais ações de um grupo de esquerda, que, registrada, contrapõe-se ao discurso oficial, produzido pelos militares, já que esses detinham o poder na época.

Dessa forma, continuando a série de elementos que vão se desencadeando, de modo a estreitar os laços entre as duas obras, verifica-se, no livro de Gabeira, assim como já constatado na peça de Guarnieri, a oposição entre exploradores e explorados. A ressalva a ser feita é que *O que é isso, companheiro*, em vez de dar destaque ao amplo conflito de classes, opta por um *close-up* do aspecto político. Tal postura pode ser entendida como uma característica inerente ao gênero privilegiado pelo autor, a autobiografia. Nesse caso, o foco mais restrito e específico, com ênfase na política e não no aspecto social, é natural e até esperado, já que a parcialidade está intrinsecamente ligada ao tipo de registro escolhido. Em outras palavras, em *Eles não usam*

black-tie, o social e a questão trabalhista, especificamente, suscitam a discussão política, enquanto que, no texto de Fernando Gabeira, a política assume o primeiro plano.

4.1.6 O povo ganha as ruas: “Abaixo a ditadura!”

A postura do grupo esquerdista, em *O que é isso, companheiro*, é a de lutar pela sociedade contra o regime opressor, como bem demonstra este trecho do manifesto assinado pelo MR-8 e pela ALN, na ocasião do rapto do embaixador Charles Elbrick:

Com o rapto do embaixador, queremos mostrar que é possível vencer a ditadura e a exploração, se nos armarmos e nos organizarmos. Aparecemos onde o inimigo menos nos espera [...], desgastando a ditadura, levando o terror e o medo para os exploradores, a esperança e a certeza de vitória para o meio dos explorados.
O Sr. Burke Elbrick representa em nosso país os interesses do imperialismo, que, aliado aos grandes patrões, aos grandes fazendeiros e aos grandes banqueiros nacionais, mantém o regime de opressão e exploração. (AÇÃO LIBERTADORA NACIONAL & MOVIMENTO REVOLUCIONÁRIO 8 DE OUTUBRO, 2008, p. 1).

Confirmam-se, com a leitura do trecho transcrito, a dicotomia explorados/exploradores e a necessidade de organização do movimento. Sublinhe-se, ainda, o imperialismo, associado à superioridade dos “grandes patrões”, “fazendeiros” e “banqueiros” e contrário às classes populares, menos abastadas. O documento, assinado por dois grupos que, de acordo com o personagem-narrador de *O que é isso, companheiro*, divergiam, já que “o MR-8 propunha o socialismo” e a ALN almejava “uma revolução de libertação nacional” (GABEIRA, 1998, p. 147), foi elaborado sem muitas polêmicas e aparece, no texto de Gabeira, transcrito em partes. Na obra, ressalta-se o objetivo do manifesto:

[...] *fugir à velha lenga-lenga da esquerda*, aos discursos muito bacharelescos que não atraíam ninguém. [...]. Algumas expressões, como “tapar o sol com a peneira” [...] caíram muito bem. Eram facilmente compreensíveis e foram retiradas do próprio universo vocabular de quem queríamos atingir. (GABEIRA, 1998, p. 148, grifo nosso).

Nessa última citação, a parte grifada marca uma importante diferença entre a obra de Gabeira e a de Guarnieri, a julgar pelo contexto que as determinava. Nas décadas que antecederam o golpe de 64, importava o blabláblá comunista e a adesão às idéias do PCB ou do partido de direita era demonstração clara de uma postura política. Depois do golpe militar, a questão da diferença de classe, principalmente, que orientava os adeptos do comunismo, passou a ser tratada mais como problema social que político, propriamente. Desse modo, não se pretendia que apenas os “partidários” aderissem à luta. Cobrava-se uma reação em escala muito maior. O povo devia lutar contra o regime, a fim de fazer valer os seus direitos e, por isso, o manifesto escrito pelo MR-8 e pela ALN apostou na simplicidade. O apoio popular era necessário e precisava ser conquistado.

De modo contundente, o manifesto reflete sobre a Independência, referindo-se a ela como uma condição ilusória, já que o povo é, dia após dia, subjugado. Mudaram os dominadores, mas a dominação continuou. A ação do MR-8 retratada no livro de Gabeira ocorreu entre os dias 4 e 7 de setembro de 1969, o que justifica o título *Four days in September* para a versão em inglês do filme de Bruno Barreto, pois a produção, indicada ao Oscar de melhor filme estrangeiro, teve grande repercussão, reinserindo, inclusive, o livro de Fernando Gabeira no mercado. A escolha da data para a realização da ação tem caráter simbólico, pois, com tamanha ousadia, é como se o movimento esquerdista, que dizia representar os interesses do povo, desse um passo importante para a efetiva independência, abalando as estruturas do regime. Tal provocação também é evidenciada no manifesto: “Na Semana da Independência, há duas comemorações: a da elite e a do povo, a dos que promovem paradas e a dos que raptam o embaixador, símbolo da exploração.” (AÇÃO LIBERTADORA NACIONAL & MOVIMENTO REVOLUCIONÁRIO 8 DE OUTUBRO, 2008, p. 2).

As idéias de independência e liberdade, reprimidas durante a ditadura, sobretudo a partir da promulgação do AI-5, em 1968, voltaram à tona na década de 80, momento em que se passou a verificar que posicionamento assumiriam a literatura, o cinema e as outras artes em relação ao período da ditadura. Com o fim da imposição do silêncio, o cinema se desvencilhou das representações alegóricas, que predominaram principalmente na década de 60, e que, na visão de Ismail Xavier, levavam “a uma abstração e a um cinema de difícil entendimento, cheio de cifras” (MORAES, 1986, p. 20), e investiu mais na objetividade. Na literatura, o romance-reportagem e o gênero memorialístico, no qual se insere *O que isso, companheiro*, autobiografia de Fernando Gabeira, foram impulsionados. Desse modo, os livros e filmes que retomaram o tema da ditadura, além de apresentarem um discurso de oposição ao discurso oficial, não apenas para afrontá-lo, mas para completá-lo, sustentando o argumento de que existem verdades e não uma Verdade absoluta, investiram na “memória como mediação, trabalhando a idéia de uma nova consciência nacional a construir”. (XAVIER, 2001, p. 21).

Diante da substituição da alegoria pelos gêneros jornalístico e de memória, constata-se, como consequência ou objetivo, uma maior proximidade com o público. No caso do romance-reportagem, “cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real” (SANTIAGO, 1982, p. 52), a criação de uma empatia entre a obra e o leitor se dá através do privilégio da objetividade e do maior vínculo com a noção de verdade que essa característica estabelece. No que se refere ao gênero memorialístico e tomando como exemplo o caso específico de *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira, as pontes entre texto e público se multiplicam.

Diferentemente do romance-reportagem, a autobiografia em questão ameniza a violência, abrindo mão da chamada “retórica do terror”. Comparando a obra de Fernando Gabeira às de José Louzeiro, dentre as quais destacam-se *Pixote — Infância dos mortos*, e *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, apesar da imensa lista de presídios e delegacias de polícia para onde os presos, durante a

ditadura, foram transferidos (Ilha das Cobras, Ilha das Flores, PE, DOPS, 31º Distrito, Ilha Grande, Bangu, etc.), o que lembra muito a peregrinação de Dito, em *Pixote*, Gabeira não descreve com riqueza de detalhes as torturas sofridas pelos presos. Existem, sim, passagens que se referem à violência, de modo implícito, como a que é transcrita a seguir:

Ninguém poderia prever, com exatidão, o que estava se passando dentro das prisões brasileiras. [...]. Por mais que enviássemos bilhetes da cadeia, por mais que colecionássemos histórias escabrosas, não conseguiríamos apreender aquele processo e sua complexidade, antes de vivê-lo na carne. [...]. Eram gigantescos mecanismos montados para nos destruir. (GABEIRA, 1998, p. 233).

Outras características de *O que é isso, companheiro* são os períodos curtos, a linguagem informal e o narrador em constante diálogo com o leitor: “O amigo talvez fosse muito jovem em 64. Eu mesmo achei a morte de Getúlio um barato só porque nos deram um dia livre na escola. Um golpe de Estado, entretanto, mexe com a vida de milhares de pessoas. Gente sendo presa, gente fugindo, [...]” (GABEIRA, 1998, p. 25). Note-se que o narrador não assume uma posição de arrogância ou superioridade, de modo a marcar sua autoridade, não só como observador, mas também como participante dos fatos relatados. A ótica escolhida por ele, para servir à análise de sua própria experiência, não é a de militante, mas a de homem comum. Com isso, Gabeira consegue chegar mais perto do leitor.

Mas não se pode agradar a todos. Se essa é apontada como uma qualidade de sua obra, boa parte da crítica qualifica o livro como de direita, pelo despojamento que privilegia. De fato, essa é uma das características do livro, mas a opção do autor pode ser entendida como um modo de minar a hegemonia do discurso oficial, afinal, se fosse utilizada a rigidez que geralmente é associada ao discurso esquerdista, o livro não teria tido a aceitação que teve. Fora isso, a abordagem do tema escolhido demandava cuidado, porque os militares, na época, fizeram um bom trabalho, mascarando e justificando as ações, a seu modo. Prova disso é que, ainda hoje, é grande o número de

pessoas que falam com saudosismo do período da ditadura. Alguns chegam mesmo a avaliá-lo apenas positivamente, negando as atrocidades cometidas ou referindo-se a elas como o único meio de manter a ordem.

Fernando Gabeira escreveu seu livro, quando voltou do exílio, em 1979, dez anos depois de ter participado do seqüestro do embaixador. Esse período que separa a participação de Gabeira no MR-8 e o registro feito por ele permite maior isenção na avaliação dos fatos, expondo, inclusive, os pontos fracos do projeto e a ingenuidade de alguns participantes do MR-8, coisas que só se tornaram visíveis depois de um certo tempo:

Quem era eu para entender as coisas profundamente? (GABEIRA, 1998, p. 97).

Passava os dias lendo jornais, [...] limpando [...] meu revólver Taurus 38 que jamais disparei contra ninguém, mas que mantinha em um estado impecável, como se me esperassem, a cada manhã, fantásticas batalhas campais, ali naquele apartamento de Ana, onde o único vestígio de luta eram as camas desarrumadas com a agitação dos nossos sonhos. (GABEIRA, 1998, p. 148).

A criatividade no sentido de estimular a dinâmica específica de cada setor era relativamente pequena, diante da tendência mais forte de imitar os passos do movimento estudantil. Outras dificuldades, de caráter teórico, iam aparecendo. Era nítido o limite do movimento que nascia. (GABEIRA, 1998, p. 79).

A caminho de casa [...] não suspeitava dos erros que estávamos cometendo, da apreciação desfocada. (GABEIRA, 1998, p. 85).

Claro que a distância que separa o fato de seu registro não garante isenção total. A narração em primeira pessoa, subjetiva, joga com a parcialidade de relato, ao mesmo tempo em que confere credibilidade à história, pelo seu teor autobiográfico. Assim, se a “literatura de testemunho” trabalha com a idéia de verdade, a subjetividade transforma a obra em mais uma versão, que passa a fazer parte do imenso leque de depoimentos que tentam esclarecer melhor ou recompor um período importante de nossa História.

4.1.7 Muito tempo depois... Ditadura?

Acentuando o teor memorialístico que o filme empresta do livro, a produção de Barreto destaca o desfile da Independência, cujo valor simbólico já foi mencionado, a edição extraordinária do *Repórter Esso* e as cenas da partida de futebol entre Vasco e Flamengo. Mesmo atentando para o fato de, originalmente, o embaixador ter sido libertado no meio de uma disputa entre Bangu e Flamengo, o uso da partida de futebol, além de poder ser encarado como outra metáfora, representativa do confronto entre o regime e os militantes do MR-8, é relevante no que diz respeito ao aspecto nacional.

O futebol e as edições do *Repórter Esso* têm grande apelo popular, integrando não só a memória do país, mas, no caso específico do futebol, constituindo um diferencial nacional. Outro recurso que incrementa o aspecto histórico é o uso de imagens de cenas reais, ocorridas durante os inúmeros protestos que marcaram a época, em preto e branco, intercalando-as com cenas da ficção. Essas imagens comandam seqüências maiores, no início e no final da adaptação fílmica. Considerando esses dois momentos em que a História é avultada, pode-se retomar o uso da memória como “mediação”, como já foi citado anteriormente, com base na concepção de Ismail Xavier.

As cenas em preto e branco que abrem o filme funcionam para contextualizar o leitor, transportando-o para a época e o espaço do episódio relatado: Rio de Janeiro, início da década de 60. A isso, seguem-se referências ao golpe militar de 64 e à promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, “dando fim à liberdade de imprensa e aos direitos do cidadão” (O QUE, 1997), que, de certo modo, resumem a atmosfera político-social da ditadura. Fundindo aos poucos as imagens históricas às ficcionais, depois desse resgate factual, aparece outra imagem, de uma passeata, ainda em preto e branco, mas já com os personagens do filme. Na seqüência, polícia contra civis e outra imagem histórica, do homem pisando a lua, em 1969. Essa pequena alternância entre realidade histórica e ficção objetiva fazer o recorte da época da ditadura militar e

situar o espectador no ano específico da ação que será retratada. O uso das imagens dos personagens ficticiais na passeata aumenta a credibilidade da história, conferindo-lhe veracidade.

Com função um pouco diferente das cenas de abertura, as imagens que fecham a história dirigida por Bruno Barreto, além de apresentarem o desfecho dos personagens envolvidos e do acordo proposto pelo MR-8 e pela ALN à ditadura, provocam uma reflexão, assim como ocorre na conclusão de *Eles não usam black-tie*, sobretudo em se tratando da adaptação dirigida por Leon Hirszman, sobre a validade do movimento, afinal, apesar da vitória, houve perdas significativas. Exemplos disso são: o final de Maria, em uma cadeira de rodas, por causa de um tiro que levou, em um confronto com a polícia; e as mortes de Jonas e Toledo. Embora as conquistas imediatas possam parecer insatisfatórias, as imagens em preto e branco que se seguem à foto tirada pelo grupo de militantes do filme dão espaço às fotos da História, fazendo o processo inverso do que foi identificado, no início do filme: em 1979, anistia geral; e, em 1989: “Democracia. Eleições livres no Brasil.” (O QUE, 1997). Com a inserção dessas informações, a conclusão ou o balanço do movimento ganha contornos positivos.

Levando em conta que o cenário político se amplia, em *O que é isso, companheiro*, também a reflexão sobre o nacionalismo é impulsionada, já que a luta dos militantes ganha a dimensão da luta pelos direitos e pela liberdade do país, em maior escala, de acordo com as palavras de Índio Robledo (Cláudio Marzo), transcritas por Gabeira, em seu livro: “Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil!” (GABEIRA, 1998, p. 85). Ainda no que se refere à luta contra a ditadura e pela liberdade merece ser citada a edição de 1984 de *O que é isso, companheiro*, feita pela Abril Cultural, cuja capa traz a ilustração de Manuel Peres. Em primeiro plano, no desenho, aparece um pássaro, com os pés acorrentados, numa gaiola. Como pano de fundo, um campo em que se reconhece um dos cartões postais de Brasília, o Congresso Nacional. Os semi-círculos que compõem o monumento aparecem em posições invertidas e um deles é camuflado, lembrando um capacete de soldado. Considerando os fatos

de o Congresso Nacional ter sido fechado durante a ditadura e de uma guerra civil ter se instalado no país, durante o mesmo período, a ilustração é de extrema relevância.

Muitos críticos levantam a questão do heroísmo, que geralmente permeia obras como as de Gabeira e Barreto. Baseando-se no final, pode-se afirmar que o filme, mais do que o livro, sugere esse perfil aos personagens da história, já que a conclusão é de que, sem eles, não teriam acontecido a anistia e a democracia, o que os torna mártires. A adaptação fílmica ainda é responsável por um perfil de bondade exagerada conferido ao personagem Fernando/Paulo, representado por Pedro Cardoso. No livro de Gabeira, fica mais clara a vulnerabilidade ou ingenuidade das ações do grupo revolucionário, como podem comprovar os trechos do livro, já transcritos aqui, o que diminui, e muito, o heroísmo dos personagens e da ação planejada por eles. Essa característica do texto literário sustenta-se também pelo fato de o narrador assumir, em seu relato, mais a ótica de homem comum do que a de militante propriamente dito, recurso que busca aproximar o leitor da obra. Nesse quesito, o filme de Barreto é alvo de muitas críticas, principalmente pelo uso “excessivo” das cenas de ação, o que resulta, para muitos, em um mascaramento, em detrimento da História.

Tal opção sempre levará a uma pergunta fundamental: Qual é o objetivo do produto artístico? Essa pergunta, com certeza, está relacionada a outras: Que público se pretende agradar/atingir? Que proporção mercadológica é almejada? Todos esses questionamentos, obviamente, confrontam o nacional e o estrangeiro e a escolha por um ou outro acarretará outras decisões, como a do formato ou gênero e a da “linguagem” (no que diz respeito à facilitação ou não da abordagem do tema), as quais estão associadas a uma “universalização” do que é nacional. Sendo assim, em se tratando de um período específico da História nacional, a profundidade não seria adequada a uma parte do público (o público estrangeiro, nesse caso) que não sabe exatamente do que se trata. Então, quanto mais abrangente, em termos de público, ou de mercado, é o projeto, mais é necessário apresentar os fatos, quase didaticamente, deixando

certa superficialidade se sobrepor à especificidade que o aprofundamento geraria.

Em última instância, precisa-se atender às expectativas do público estrangeiro sobre a cultura do país que o filme representa, pois qualquer exagero ou confronto representaria menos poder de alcance, restringindo o mercado, os lucros e as chances ao *Oscar*. Logo, a pergunta que resta sobre a produção dirigida por Bruno Barreto põe em xeque a visibilidade do cinema nacional no circuito mundial, afinal, o filme foi indicado ao prêmio de melhor filme estrangeiro. Com esse feito, o cinema nacional, sem dúvida, alcançou projeção. Mas a que preço? Até que ponto um brasileiro que foi militante durante a ditadura avaliza a adaptação feita por Bruno Barreto?

Optando pela maior abrangência possível, Bruno Barreto investiu nas cenas de ação, que se proliferam, quando o grupo põe seu plano em prática e seqüestra o embaixador norte-americano. O suspense também é enfatizado. Assim como esses dois traços corroboram para o formato comercial do filme, o não privilégio da violência cumpre sua função, mas o objetivo dessa amenização é não fazer do filme um representante do esquerdismo, para que ele possa, sem tanto estrondo, adentrar ao território dominado pelo discurso histórico oficial. Por isso, a violência é, no filme, mais implícita do que explícita, pois ela assume proporções muito maiores, se o episódio central das narrativas literária e cinematográfica for somado às demais ações do grupo revolucionário (assaltos, explosões e invasões) e à sua ideologia, manifestada com clareza no documento encaminhado pela ALN e pelo MR-8 aos representantes da ditadura:

Finalmente, queremos advertir aqueles que torturam, espancam e matam nossos companheiros: não vamos aceitar a continuação dessa prática odiosa. Estamos dando o último aviso. Quem prosseguir torturando, espancando e matando ponha as barbas de molho. Agora é olho por olho, dente por dente. (AÇÃO LIBERTADORA NACIONAL & MOVIMENTO REVOLUCIONÁRIO 8 DE OUTUBRO, 2008, p. 3).

Embora o livro de Gabeira também não privilegie a violência, a narrativa literária menciona a tortura sofrida pelos militantes. Isso porque, em vez de se

deter apenas sobre o seqüestro do embaixador, o texto apresenta esse acontecimento como uma das muitas ações do MR-8. Já o filme, ao recortar esse evento do relato de Gabeira, opera praticamente uma inversão. Para muitos espectadores, os “bandidos” passam a ser os militantes. Um agravante que enseja essa distorção é o fato de o filme esvaziar o movimento revolucionário da ideologia que o orientava. O trecho do Manifesto acima transcrito era claro: a violência do MR-8 e da ALN era apenas reação à dos militares que representavam o regime. No entanto, o filme suprime o oponente, ou seja, os militares, o que provoca um atenuamento da crueldade que o período da ditadura representou.

O recado do Manifesto era claro: a violência geraria mais violência e, nesse ponto, é possível estabelecer uma diferença importante entre *O que é isso, companheiro* (pensando, agora, principalmente no livro) e *Eles não usam black-tie*, de modo a comprovar que o texto de Gabeira realmente desloca para um outro campo o confronto que permeia a peça de Guarnieri:

[...] a preparação de um trabalho de massas [...] era na realidade uma preparação para o massacre, caso não estivesse acompanhada de medidas de defesa própria e não fosse pensada dentro de um contexto de preparação da luta armada. A luta de massas teria de ser pensada num quadro de revolução violenta e no quadro da formação de instrumento de poder: um exército popular. (GABEIRA, 1998, p. 79).

A imagem da “guerra civil”, usada por Marx e Engels como metáfora para a luta de classes, agora era real e ganhava as ruas. Em relação a isso, mais um aspecto surge como ponto de contato entre as obras aqui comparadas: a violência, nas formas de luta e repressão policial. É exatamente o conflito entre militantes e policiais, a serviço da ditadura, que desencadeia a violência, que Ismail Xavier relaciona acertadamente ao Cinema Novo, enfatizando “a idéia de que a Revolução não era apenas um desejo mas uma necessidade social”. (XAVIER, 2001, p. 24).

A afirmação do crítico encontra respaldo nas idéias de Glauber Rocha, representadas em seus filmes e no manifesto *Uma estética da fome*. A repressão surge para manter a desigualdade, ou seja, sua função é assegurar a

dominação e a sobreposição do burguês/regime ao proletariado/militante. No entanto, mesmo a hierarquia sendo mantida ou garantida pela repressão, o desejo de mudança subsiste e desencadeia a violência como único modo de tentar inverter as relações de poder, afinal, não há como passar a ser superior, sem que o elemento que goze desse *status* seja completamente aniquilado. A aniquilação, mesmo utópica, mobilizava os oprimidos para a luta. Porém, mais que a vitória, importava a reação, a amostra de que a submissão podia e devia ser questionada, revelando uma consciência individual e de classe. O primeiro passo para a mudança era ser notado pelo outro, atitude que relativiza o poder dos dominantes, absoluto, até então, e rompe com a alienação: “Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo; foi preciso um policial morto para que o francês percebesse um argelino.” (ROCHA, 2008, p. 1).

Ismail Xavier, no livro *Sertão-mar*, destina um capítulo inteiro à análise da estética da violência e de sua importância, na obra de Glauber Rocha e nas características culturais do Brasil. No fragmento abaixo, o crítico faz a seguinte consideração sobre a violência:

[...] “possibilidade única” do colonizado frente à dominação a ele imposta, num tipo de argumentação que toma como base a dialética do senhor/escravo [...]. Na “situação colonial”, estamos no terreno da contradição, e não no da pura diferença: a afirmação do eu se dá pela negação do outro que me nega. (XAVIER, 1983, p. 154).

Esse conflito, desencadeado pela desigualdade social e intermediado pela violência que a repressão e a tentativa de mudança representam, é discutido por Glauber Rocha também no texto *Uma estética da fome*, do qual foram destacados os seguintes excertos:

[...] o comportamento exato de um faminto é a violência [...]. (ROCHA, 2008, p. 3).

[...] uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária [...]. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo [...]. (ROCHA, 2008, p. 3).

[...] essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio [...]. O amor que esta violência encerra é [...] um amor de transformação. (ROCHA, 2008, p. 3).

O entendimento de Glauber a respeito da violência ecoa na ideologia do MR-8, que representa o povo, “faminto” pela liberdade e pelo fim de um período de violência e opressão que se arrastou por 20 anos da História do país. As coincidências entre as duas ideologias mostram-se pelo caráter revolucionário e pela tentativa de inverter o esquema de dominação, que caracterizam o nacionalismo por trás da ação dos militantes políticos que reagem à ditadura. Trata-se, em ambos os casos, de tentar, através de confrontos constantes, esquecer a condição inferior e transformar a sociedade em uma espécie de arena, afinal, a identidade depende do estabelecimento da diferença, que, por sua vez, pede a exclusão ou o aniquilamento do outro.

4.2 PASSADO NEGRO EM *PAI CONTRA MÃE*

A diferença, a exclusão, e as relações antitéticas ditadas pelo capitalismo constituem o eixo do conto machadiano *Pai contra mãe*. Nesse texto, Machado fala da escravidão determinada pela distinção entre as raças. Mas será que há diferença entre a subjugação dos negros aos brancos e o dos operários aos patrões, explorada por Guarnieri, em *Eles não usam black-tie?* Não. O assunto é o mesmo. Trocando em miúdos, os dois textos referem-se às relações de poder, na estrutura capitalista. Fala-se muito, hoje, da globalização como um sistema que prevê igualdade e uniformidade. No entanto, não é isso o que ocorre. A globalização, por sua tendência “homogeneizante”, assim como o capitalismo, não dispensa a desregulamentação. De acordo com o trecho abaixo, de *Da diáspora*, de Stuart Hall, é alimentando as diferenças que se chega ao global “homogêneo”:

O sistema [...] *não* é global, se por isso se entende que o processo é de caráter uniforme, afeta igualmente todos os lugares, opera sem efeitos contraditórios ou produz resultados iguais no mundo inteiro. Ele continua sendo um sistema de desigualdades e instabilidades cada vez mais profundas [...]. (HALL, 2003, p. 59).

Como se vê, a estrutura hierárquica do capitalismo tem fundamental importância para o processo de globalização, que, de acordo com o que Hall enfatiza, na obra já citada, é marcado “ainda pelo desarraigamento irregular das relações sociais”. (HALL, 2003, p. 58). Tal disparidade, no entanto, é condição essencial para o estabelecimento das identidades:

A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição [...] está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. (SILVA, 2003, p. 81).

Tematizando a exclusão e a diferença, tanto de raça quanto de classe, *Pai contra mãe*, de Machado de Assis, um dos muitos contos que compõem *Relíquias de casa velha*, chama atenção pelo modo contundente como aborda a escravidão, e também pela mistura de estilos. Uma particularidade desse texto de ficção é o uso de uma linguagem descritiva, de caráter mais didático, já na abertura do texto. Essa linguagem, mais comum em textos científicos, mistura-se à linguagem literária machadiana, porque seu aspecto descritivo serve de instrumento de horror e crueldade, elementos indispensáveis para causar o impacto desejado, através da narrativa, que apresenta, com riqueza de detalhes, a escravidão e “seus instrumentos”.

Tal introdução, espécie de parêntesis, funciona como um modo de fazer uso da linguagem descritiva apenas quando essa se faz necessária, sem interferência negativa, no ritmo do texto, dando ao leitor uma imagem nítida da violência da escravidão:

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também, à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado. (ASSIS, 1970, pp. 10-1).

Nesse trecho, como é comum aos textos de Machado, o narrador enreda o leitor, envolvendo-o na narrativa, como fica claro com o uso do verbo

“imaginais”, mais que um convite, um apelo à participação do leitor. Adentrando nesse universo, ficcional sim, mas de fundo histórico, o leitor irá, pela mão do narrador, transportar-se para a época da escravidão, transformando-se em juiz do conflito apresentado no texto.

Sobre os papéis do leitor e do narrador, no conto em questão, assim como em outros de Machado, vale lembrar que a opinião do narrador, apresentada com frequência, e de modo contundente, é tendenciosa e provocativa. O narrador analisa a história sob seu ponto-de-vista, confrontando ou direcionando a opinião do leitor. O desafio que a instância narrativa propõe ao leitor é entrar em contato com uma história já chancelada, dificultando a defesa de uma postura contrária à que é apresentada. O primeiro instrumento descrito no conto é a máscara de folha-de-flandres. A ela o narrador assim se refere: “Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.” (ASSIS, 1970, p. 9).

Esse fragmento requer várias observações importantes. A primeira deve levar em conta o peso do adjetivo “grotesca”, pois, através dele, o narrador posiciona-se claramente diante do que apresenta ao leitor, que, por sua vez, já começa a ser orientado ou induzido com desenvoltura pelo narrador machadiano. A segunda, que se relaciona à primeira, é a ironia. Logo depois de taxar a máscara como “grotesca”, ele completa: “[...] mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel”. (ASSIS, 1970, p. 9). Essa declaração não combina com o horror da escravidão, que vem à tona pela descrição dos objetos, mas é um tipo de aforismo que o narrador profere, fingindo concordância, para, desse modo, criticar aqueles que fizeram ressoar suas vozes em defesa de uma instituição tão brutal.

Outro objetivo implícito nessa afirmação e na postura assumida pelo narrador é a empatia com o leitor. Mesmo em se tratando de um leitor que, no início de seu contato com o texto, possivelmente tenha certa simpatia, mesmo que por equívoco e não por pura convicção, pelos ideais escravocratas, o

narrador consegue conquistar sua confiança, através da concordância aparente, para que o leitor possa se confrontar com a crua realidade, anunciada sem demora, afinal, como diz o narrador, “não cuidemos de máscaras”. (ASSIS, 1970, p. 9). Na tentativa de desvelar ou desmistificar a escravidão para aqueles que ainda a encaravam como um mal necessário, o texto propõe fazer um balanço crítico de um capítulo recente da História. Isso se relaciona à outra função da linguagem descritiva: tornar conhecidos objetos e fatos passados.

Na época em que o texto foi escrito, a realidade era outra. A escravidão tinha sido proibida recentemente, o que não significava, no entanto, que tinha deixado de existir. Portanto, como é típico do narrador machadiano, o leitor entra em contato com essa realidade que não mais lhe pertence, a não ser por fragmentos da memória, ou, em se tratando do leitor de hoje, do que ele acabou sabendo através da História. Por isso, a descrição tem a finalidade de relembrar ou apresentar como as coisas aconteciam, na época em que a escravidão era oficial, no Brasil: “Quem perdia um escravo por fuga dava algum dinheiro a quem lho levasse. Punha anúncios nas folhas públicas, com os sinais do fugido, o nome, a roupa, o defeito físico, se o tinha, o bairro por onde andava e a quantia da gratificação.” (ASSIS, 1970, p. 10). Abre-se, então, no texto, uma alternância entre o fato histórico e a história ficcional de Cândido e Arminda.

O primeiro equívoco que deve ser reparado é a relação costumeira que se faz da escravidão com um espaço não prioritariamente urbano, como se fosse restrita ao campo, e às fazendas, especificamente. O Rio de Janeiro do fim do século XIX não era apenas o cenário da Corte, onde imperava a burguesia, a moda e os costumes importados da França. Segundo Luiz Felipe de Alencastro, o Rio de Janeiro, na época, apresentava “a mais forte concentração urbana de escravos do Novo Mundo”. (ALENCASTRO, 2008, p. 3). Logicamente, uma coisa leva a outra, de modo que a burguesia e a escravidão estavam interligadas e, sendo assim, para fazer jus à fama de bom “paisagista”, como o considera Roger Bastide, Machado, no texto *Pai contra mãe*, debruça-se sobre um problema social que influía consideravelmente no cenário carioca:

No Rio, temos um escravismo urbano em toda sua plenitude e complexidade. Dispomos de um censo demográfico muito preciso sobre o Rio de Janeiro e a zona rural integrada ao município efetuado em 1849. Graças a esses dados, organizados e publicados por um conselheiro municipal que conhecia muito bem a cidade, sabemos que o município do Rio (zona urbana e rural) possuía 266.000 habitantes dos quais 110.000 eram escravos. Se nos limitarmos à delimitação urbana do município, o número de habitantes era de 206.000 dos quais 79.000 eram escravos. (ALENCASTRO, 2008, p. 3).

De fato, a urbanidade se faz presente no conto, ao mesmo tempo em que serve para caracterizar a escravidão. Cândido Neves, no texto de Machado, tem como um de seus ofícios a captura de escravos fugidos e, como bem demonstra o final do texto, a luta entre ele e a escrava Arminda acontece em um cenário urbano. Ele a vê perto do Largo da Ajuda, local onde ficava a farmácia que serviu de abrigo ao filho recém-nascido, até que o pai voltasse, com seu dever cumprido. Fora a prova de que o cenário era predominantemente urbano, é de suma importância o nome do local em que ele avistou a negra fugida, cuja captura lhe daria grande “ajuda”. Com o dinheiro da recompensa, Cândido não teria de abrir mão do filho e poderia garantir o seu sustento e o de sua família, por um bom tempo. Aproveitando essa idéia, também é relevante o nome da rua em que o senhor de Arminda residia: Rua da Alfândega, enfatizando o fato de alfândega ser o departamento encarregado de fiscalizar e controlar mercadorias “em trânsito”, processo que às vezes implica a cobrança e o pagamento de impostos. Arminda, a mercadoria que pertencia ao senhor, tinha sido resgatada. Cabia, agora, a Cândido receber sua recompensa por isso.

Rita Ciotta Neves refere-se ao final do conto machadiano como um modo de legitimação do horror, ou, nas palavras da autora, do “horror como normalidade”. Dessa forma, chega-se ao recrudescimento da realidade, de extrema consonância em relação à recusa às máscaras, na primeira participação do narrador no texto. Importa a satisfação pessoal, o individual, e não o coletivo. Em detrimento de um sentimento de solidariedade, o ser humano age em benefício próprio, conclusão que pode ter servido de gancho ao filme *Quanto vale ou é por quilo*, dirigido por Sérgio Bianchi e baseado no conto machadiano em questão, sobretudo porque um dos temas em pauta, na

adaptação cinematográfica, é a filantropia.

Antes, porém, de enveredar para a análise do filme de Bianchi, voltemos à crueldade do texto de Machado, anunciada desde o título, que divide o leitor, obrigando-o a aceitar o sacrifício de Arminda para o triunfo de Cândido, já que, na prosa Realista, não há espaço para conciliações e finais felizes. Além disso, corroboram para essa crueldade o detalhismo que inicia o conto e o próprio enredo, que vai anulando todas as possibilidades de Cândido ficar com o filho, sem partir para uma atitude radical. O personagem está desempregado, as dívidas aumentam: “A vida fez-se difícil e dura. Comia-se fiado e mal; comia-se tarde.” (ASSIS, 1970, p. 17). Acrescente-se isso ao fato de Clara estar esperando um filho e à ameaça de despejo, que se torna realidade.

Diante de tal situação, Cândido aceita o conselho de tia Mônica, de levar o filho à Roda dos Enjeitados. Apesar de a idéia ter partido de Mônica, Clara parece resignada, disposta a aceitar o conselho. De primeira, apenas Cândido recusa a idéia. E é justamente o fato de ele próprio voltar atrás em sua decisão, cedendo à pressão da tia, que estimula o final incisivo do texto. Quando o pai decide lutar pela vida do filho, ao tentar capturar Arminda, o personagem e o leitor descobrem que ela está grávida, o que a fará também lutar pelo filho, igualando-se, em propósitos, ao seu oponente. Se Cândido deseja ter dinheiro, para poder ficar com a criança, Arminda deseja que seu filho nasça em liberdade. Em desespero, a escrava tenta oferecer seus préstimos a Cândido, mas isso de nada lhe serviria. Aquilo de que ele necessitava ela não podia dar. Ela só lhe seria útil como mercadoria, depois de entregue ao dono e trocada pelo dinheiro da recompensa.

O conflito entre os personagens é verossímil. Mais que isso: é humano. Tanto na realidade como no texto, a lei da selva impera. Quando há um impasse como o que é apresentado no conto, o outro só importa, se representar alguma vantagem. Na disputa que se trava entre Cândido e Arminda, não há espaço para a concepção-clichê de que não há justificativas para o aborto sofrido por Arminda. O desfecho da história vai revelar, sem dúvida alguma, o pior lado do ser humano, mas é o instinto de sobrevivência ou de preservação que

impulsiona o personagem machadiano. Pensando bem, a luta atroz que se estabelece entre os protagonistas já tinha sido sinalizada, quando foi apresentado o ofício de Cândido, o qual exigia força e agilidade: “Nem sempre saía sem sangue, as unhas e os dentes do outro trabalhavam, mas geralmente ele os venciam sem o menor arranhão.” (ASSIS, 1970, p. 16). A luta, nessa passagem, é física, demonstrando bastante bem o espaço e a convivência social como arena, e define “quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são ‘vivas’ nas relações sociais”. (WOODWARD, 2003, p. 14).

O mais forte vence o mais fraco e, no texto de Machado, os indícios de quem será o vencedor aparecem desde o começo. O tema da escravidão e o fato de Arminda ser uma negra fugida são pistas de peso. Não há referências claras à raça de Cândido e Clara, mas a brincadeira com os nomes de ambos os personagens, não esquecendo que o sobrenome de Cândido era Neves, dá espaço à sobreposição do branco em relação ao negro. Levando-se em conta os gêneros, também pode-se chegar à dominação do masculino sobre o feminino. Falta, ainda, o aspecto social, relacionado, obviamente, às questões de gênero e raça, já mencionadas, e ao aspecto político-econômico. Na época da instituição escravocrata, a hierarquia previa a seguinte ordem: 1) burgueses e latifundiários; 2) homens livres, categoria da qual Cândido fazia parte; e 3) escravos, categoria de Arminda. Tal estrutura sinaliza o desfecho do conflito que se estabelece no conto, que exalta a vitória de um, em face do sofrimento e do sacrifício de outro:

Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.
— Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração. (ASSIS, 1970, p. 26).

Rita Ciotta Neves entende esse final, em que a autora identifica o restabelecimento do “equilíbrio narrativo”, como uma volta ao começo do texto, afinal, “as duas situações expressam o mesmo: a dramaticidade da escravatura” (NEVES, 2008, p. 9), de modo a reinstaurar o horror que abriu a narrativa e que

foi diluído pelo abandono da descrição excessiva e pela atenção dada à família de Cândido e às necessidades pela qual passava. Além disso, pode-se entrever a tentativa de mostrar como “a miséria desumaniza”.

4.2.1 “Cada um no seu quadrado”

É justamente pela interpretação que Rita Ciotta Neves faz do conto machadiano que começaremos a análise comparativa entre o texto de Machado e a adaptação fílmica feita por Sérgio Bianchi. Talvez porque os textos machadianos sirvam muito bem, para exemplificar a fronteira, às vezes muito tênue, que separa o regional do universal, Bianchi potencializa e amplia o texto machadiano, provando a permanência de alguns problemas sociais e da obra do escritor, simultaneamente.

Em *Quanto vale ou é por quilo*, o diretor explora o conflito de classes e a relação de dominação motivada por ele, em diferentes situações. A ligação com o conto *Pai contra mãe* é feita logo no início, com a frase: “Mais valem pobres na mão do que pobres roubando” (QUANTO, 2005), que se refere à filantropia, sobre o que se discorrerá, mais adiante, mas que retoma a mesma relação existente entre Cândido e Arminda, afinal, faz-se um “bem social”, mesmo Cândido sendo o principal e diretamente beneficiado. A elite, no filme, usa os pobres, sem qualquer escrúpulo, para se promover, enquanto tenta passar a imagem de exemplo de cidadania e solidariedade. Não há diferenças, portanto, entre o que Arminda representou para Cândido e o que os pobres representam para a elite.

Remetendo o espectador para 13 de outubro de 1799, na capital do vice-reinado, Sérgio Bianchi empresta o contexto da escravidão para demonstrar que as coisas pouco mudaram e que, apesar da abolição, a escravidão continua existindo, mas de uma forma diferente, maquiada. A escravidão, tanto faz se de negros ou de brancos, é apresentada como algo inerente ao conflito de classes

e, por conseqüência, a toda a sociedade. Assim como, no conto machadiano, a descrição serve para ligar o leitor com a história recente, os documentos apresentados como “fotos do arquivo nacional”, no filme, ligam o espectador ao passado remoto.

Quanto à utilização desse recurso, porém, duas coisas devem ser observadas. A primeira é a combinação que o diretor faz entre cinema e fotografia, já que ambos primam pela visualidade. A foto, como a descrição, tem a função de detalhar e, desse modo, potencializar o efeito do que é apresentado, sendo, portanto, tão apelativa ao leitor quanto a descrição e a postura do narrador que caracterizam o conto machadiano. A segunda observação diz respeito ao anacronismo proposital de Bianchi de inserir a fotografia como modo de documentar os expedientes de uma época que ainda não contava com esse recurso⁶. Mas era preciso envolver o espectador de algum modo. Por isso, o diretor criou um modo de provar as observações feitas pelo narrador, método tão eficaz quanto o tom testemunhal assumido pelo narrador do texto literário. Ligando-se, então, passado e presente, investe-se em uma espécie de atavismo. É como se a sociedade atual tivesse recebido, da sociedade da época da escravidão, uma herança social, o que faz com que os costumes de outrora sejam retomados e apenas adaptados à nova realidade, perpetuando ideologias e relações sociais.

Dessa maneira, as fotos que relembram o tempo da escravidão são responsáveis pelo *link* entre *Pai contra mãe* e *Quanto vale ou é por quilo*, mas há outros elementos importantes que consolidam essa relação. Emprestando a ousadia de Machado, Bianchi também usa um narrador que faz questão de incomodar o leitor, com sua acidez e criticidade. Alternando a opinião do narrador com as fotos apresentadas, Sérgio Bianchi reconstitui o discurso oficial que as imagens representam, para desconstruí-lo, logo em seguida. Mas o que é extremamente relevante é a escolha de Milton Gonçalves, um ator negro, para fazer a narração. Para se ter idéia da importância da escolha do ator para fazer

⁶ A fotografia surgiu em 1826, depois de sucessivos estudos e tentativas do francês Joseph Nicéphore Niépce.

a narração do filme, basta atentar para o fato de que a imagem dele não é mostrada uma única vez. O narrador tem *status* na obra de Machado. Ora, no filme de Bianchi, não podia ser diferente. Em *Quanto vale ou é por quilo*, é um negro que passa a limpo e desmistifica toda a História da escravidão, passando o recado de que as coisas não são como a maioria pensa e que a escravidão impregnou todo o sistema, razão pela qual é praticamente impossível extirpá-la da sociedade. Mais que isso, a hierarquia que há entre as classes sociais obriga a permanência da escravidão. Escolhendo Milton Gonçalves para fazer a narração do filme, o diretor chega perto do que foi alcançado por Machado, afinal o autor era mulato e ele tomou para si a responsabilidade de, através de um de seus contos, revisitar o período escravocrata, fazendo sua arte aparecer como um oponente da versão histórica, hegemônica (e branca, naturalmente).

A ironia e a ousadia, no uso de Milton Gonçalves como narrador, aparecem em episódios como o que conta a relação entre Maria Antônia e Lucrecia. Esta, escrava, tem o preço de sua liberdade fixado em 34.000 réis pelo seu dono. Então, ela propõe a Maria Antônia que a compre, em troca do que ela trabalharia um ano de graça, além de pagar a dívida em espécie. Maria Antônia aceitou a proposta, mas impôs a condição de cobrar 7% de juros. Trato feito, o narrador informa que, ao final de três anos, Lucrecia juntou o dinheiro e, incluindo os juros e as correções, pagou 42.238 réis a Maria Antônia, para quitar a dívida, e depois conclui: “O lucro e a liberdade enfim se tornam realidade.” (QUANTO, 2005). Após isso, aparece a imagem da foto que as duas tiraram, na saída do cartório, para comemorar o negócio que fecharam, e volta a voz do narrador, para imprimir uma espécie de legenda à foto mostrada: “Amizade, liberdade, solidariedade.” (QUANTO, 2005).

O exemplo citado mostra que a linguagem estabelece a ironia, que se faz presente também pela disparidade entre o *status* do narrador, negro, pois ele goza de grande poder, já que serve de mediador entre os fatos e o espectador, e os personagens negros do filme. Arminda é negra, pobre e tenta jogar com as armas que pode contra a elite branca. O personagem de Lázaro Ramos é um presidiário. E, finalmente, Candinho, que no filme é negro, é lixeiro. É como se a

herança racial, genética, também determinasse uma herança social, definindo, pela cor, o patamar que a pessoa irá ocupar na sociedade. O inusitado é que apenas o narrador foge à regra, fato que pode ser encarado como uma provocação ao sistema, um recado contra o preconceito.

Outra coisa que estreita os laços entre filme e texto literário é a ligação que une tão fortemente pobreza e violência. Já foram demonstradas as razões que levaram Candinho a partir para a captura de Arminda. No filme, também fica clara a necessidade de Candinho, que o impulsiona a tomar a decisão que tomou. Cândido aceita um revólver para fazer um serviço. Ele persegue dois garotos e mata um deles. Nesse instante, a alternância entre texto e filme, pois é mostrada a cena de um capitão do mato, personagem representado pelo mesmo ator que faz Cândido, perseguindo um escravo. É nessa realidade remota que o atavismo se concretiza, pois, entre vários cartazes de negros fugidos, o capitão do mato, que é Cândido, lixeiro e agora também assassino, na realidade atual, vê a foto de uma escrava fugida, Arminda, oprimida no passado e no presente, já que ela faz parte da classe média baixa e, tentando medir forças com um representante da elite, acaba ficando em uma situação difícil. Os duplos de Arminda e Cândido, no passado, já antecipam o final do filme (pelo menos um deles, o primeiro).

Se, no passado, Cândido era capitão do mato, no presente a história se repete, com poucas variações. As mudanças acontecem apenas para adaptar a ação à época atual. Ricardo, personagem de Caco Ciocler, que representa o branco, dominador e, digamos, “dono de escravos”, contrata Cândido, “o capitão do mato”, para dar fim à Arminda, já que ela está ameaçando denunciar as atividades ilícitas dele e do sócio, Marco Aurélio, personagem de Herson Capri. Em um dos dois finais que Bianchi inclui na história, Cândido mata Arminda, vai para a casa e conta a boa nova à família: estava empregado. Alegres pela novidade, Cândido, a mulher, o bebê e tia Mônica posam para foto e surge a narração: “Como recompensa pela escrava fugida, o capitão do mato pode agora criar seu filho, alimentá-lo e educá-lo com dignidade e liberdade.” (QUANTO, 2005). Final feliz para ele, assim como fora para o personagem de

Machado. No entanto, mais que manter a essência do texto literário, há que se ressaltar o significado disso. É a lei da oferta e da procura. “Dignidade”? Cândido transformou-se em um criminoso. “Liberdade”? Ele dependeria de Ricardo e dos serviços que esse lhe encomendasse para sobreviver. Além de as relações de poder serem estabelecidas pela cor e pela classe social, a violência impulsiona as pessoas a lutarem pela sobrevivência, mesmo que tenham que se opor a outras de sua própria classe e cor. Nesse ponto, é nítida a ampliação que Bianchi faz do texto machadiano, não abrindo mão da crueldade e da obsessão por desmascarar a sociedade.

4.2.2 “É dando que se recebe.”

Além da oferta e da procura, relação que aparece tanto no filme quanto no livro, surge, em *Quanto vale ou é por quilo*, mais um modo de retratar a diferença de classes, a ideologia do favor. O episódio entre Maria Antônia e Lucrecia, anteriormente citado, é um exemplo, mas as relações de favor se multiplicam, com o intuito de mostrar que essas são extremamente corriqueiras e que também se perpetuaram na sociedade, tal como a escravidão. Uma demonstração disso, no filme, considerando o tempo presente, é a ajuda prestada por Noêmia à tia Mônica. Noêmia ajuda a amiga nos custos com a festa de casamento da sobrinha, Clara. Durante a festa, Noêmia é tratada como convidada ilustre, não só pela ajuda que prestou, mas também pela classe social que representa. O contraste é claro e bem enfatizado pelo figurino de Noêmia e por algumas características da comemoração: bexigas penduradas sobre o reboco, toalha xadrez, frango, pernil e pavê de sobremesa.

Mesmo Mônica pertencendo a uma classe inferior à de Noêmia, tem uma empregada, negra, e, no momento em que Noêmia cobra da outra o favor prestado, é justamente a negra que lhe é oferecida. A situação é exemplar, porque, além da relação de favor, ilustra o uso do negro como objeto. Sem

consultar a empregada, Mônica faz acordo com Noêmia, empenhando sua palavra. Não importa se, para cumpri-la, faça uso de outra pessoa, já que essa está ao seu serviço e, se recebe um salário, é como se lhe pertencesse. Tanto nesse caso como na situação que envolvia Lucrecia e Maria Antônia, o favor é “investimento”, conforme Iná Camargo ressalta, em depoimento que integra os extras do filme de Sérgio Bianchi.

O fato de, no filme, a relação de favor ser tão explorada justifica-se pela aproximação possível entre essa e a escravidão. O favor substitui e ameniza o regime escravocrata, “disfarçando a violência que sempre reinou na esfera da produção” (SCHWARZ, 2000, pp. 16-7), mas um e outro, de acordo com Roberto Schwarz, vão contra as idéias do Liberalismo europeu, em voga no século XIX. Detendo-se nessa época, o crítico identifica o favor como mais expressivo entre os homens livres, afinal:

[...] nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, direto ou indireto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. (SCHWARZ, 2000, p. 16).

Tal passagem comprova a valia da estrutura social, dividida em classes. Fora ser uma manifestação de poder, o favor reflete o caráter individualista do ser humano. Porém, para se chegar a isso, é preciso querer enxergar além das aparências, pois a principal função do favor não é o lucro, mas ocultar o lucro como real e única intenção. O favor, de longa história, assim como a escravidão, também é atávico e inerente à sociedade:

Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção européia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele. (SCHWARZ, 2000, p. 16).

A partir disso, pode-se concluir que a representação das relações de favor serve para dar conta de um traço bastante consistente e relevante da cultura brasileira. É consensual que o favor é motivado pelas diferenças ou pelo abismo social entre as classes, apesar de dar a impressão de que, mediando as relações antagônicas, alcança-se uma igualdade. Não. Ele apenas reforça a desigualdade social, já que, “o favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa [...]”. (SCHWARZ, 2000, p. 17).

Essa ocultação que o favor propicia assemelha-se à hipocrisia, um dos principais temas da prosa Realista, que prima pelo desmascaramento da sociedade, a partir do conflito entre essência e aparência, no que Machado de Assis foi mestre. A hipocrisia perpassa praticamente toda a História, porque foi “imposta pelo nexu colonial e pela dependência que veio continuá-lo”. (SCHWARZ, 2000, p. 29). Evidentemente, favor e filantropia estão entrelaçados, por suas “intenções louváveis”, afinal, “nada melhor, para dar lustre às pessoas e à sociedade que formam, do que as idéias mais ilustres” (SCHWARZ, 2000, p. 18), e porque “o favorecido conscientemente engrandece a si e ao seu benfeitor”. (SCHWARZ, 2000, p. 18). Essa estrutura complexa do favor e da filantropia, que encerram, em suas concepções, a essência e a aparência, antagonicamente, favorece a ironia, fortemente relacionada à hipocrisia, e a criticidade, que caracterizam a obra de Bianchi (inclua-se, aqui, o filme *Cronicamente inviável*) e também a de Machado.

Para desenvolver sua proposta, Bianchi, em *Quanto vale ou é por quilo*, inclui publicitários e políticos. Para eles, o *marketing* e a imagem, não importando se ela reflete a realidade ou não, são tudo. Talvez o melhor exemplo disso seja a cena que vira capa e cartaz do filme, a qual mostra a personagem de Ariclê Perez, uma *socialite*, posando junto às crianças da favela, no morro, sobre a laje de um barraco, onde foi distribuir brinquedos. Isso pode ser relacionado aos *slogans* mostrados no filme: “Doar é instrumento de poder” e “Vencendo com o social”. (QUANTO, 2005). Juntando uma coisa e outra, tornam-se inevitáveis perguntas como: Ajuda ou exercício de dominação? Caridade ou interesse? A presença dos *slogans*, contrariando as cenas ou as

fotos mostradas, produz uma alternância antitética, processo que vai encadeando a construção e a desconstrução da imagem social, ou seja, essência e aparência.

Para responder aos questionamentos suscitados pelo filme, o espectador só precisa juntar as peças. Já no final da adaptação fílmica, Bianchi inclui uma festa de premiação aos filantropos. Marco Aurélio, sócio de Ricardo, foi eleito empresário do ano nesse quesito. Quando o colega recebe o prêmio, Ricardo repete o clichê: “Invista em causas sociais. É bom para o próximo. É bom para a sua empresa.” (QUANTO, 2005). A linguagem publicitária não é recurso usado inocentemente, aqui. A mensagem é clara: a filantropia é deduzida no imposto de renda. Ressalte-se, ainda, o fato de a elite não abrir mão de seus privilégios, no momento de fazer a festa, que conta com tudo do bom e do melhor, além do ambiente sofisticado. Isso prova a artificialidade dos feitos sociais apresentados no filme.

O contraste e o uso que a elite faz do pobre ficam ainda mais explícitos, quando aparecem na tela meninos e meninas, com números, em molduras. Logo depois, um som de moedas caindo. O pobre é um negócio extremamente lucrativo para o rico. Visando apenas à notabilidade e ao lucro, a elite cria projetos que atendem exclusivamente às suas necessidades, sem maiores preocupações com a carência das camadas mais pobres. De modo genial, Bianchi concretiza isso através da apresentação do “Projeto Alegria”, no qual uma *socialite* escolhe uma família pobre e a presenteia com uma semana em um hotel cinco estrelas, com todo conforto e requinte, cozinha internacional (fazem parte do pacote “três refeições fartas”), etc. À tarde, um ônibus leva as crianças até um *shopping*.

Essa breve descrição comprova a inutilidade da ação, que talvez contribua até para o agravamento da condição do pobre. A família vive em um padrão elevado por uma semana e depois volta para sua realidade dura e irremediável. O impacto da volta, com certeza, causa grande sofrimento, já que se prova o gosto de uma vida diferente, fácil, mas, ao mesmo tempo, tem-se a certeza de nunca poder conquistá-la para sempre. De fato, o projeto possibilita

uma “alegria”, mas essa é efêmera e não representa nenhuma solução eficaz para os problemas das pessoas que são “premiadas” com ele.

O projeto citado, além de ineficaz, vai duplamente na contramão da campanha nacional cujo *slogan* é “Não dê esmolas. Dê futuro.”, porque filantropia é uma doação e porque não representa uma solução, nem a curto, nem a longo prazo, para os problemas das pessoas carentes. É apenas utopia. Isso não quer dizer que qualquer tipo de ajuda seja reprovável. Assim como Bianchi fez questão de ressaltar, nas inúmeras entrevistas que concedeu, na ocasião do lançamento do filme, não se deve generalizar. A filantropia real é algo positivo. Seu filme apenas atenta para o outro viés da atividade filantrópica. O diretor condena o uso do “destituído como mercado, como objeto”, pois, assim, se “sustenta a permanência desses problemas”. (BIANCHI, 2008, p. 1).

Como as carências passam a ser um filão de mercado, o Terceiro Setor lucra em cima disso, sobretudo quando a principal meta é a visibilidade ou a autopromoção. Sérgio Bianchi cita o Brasil como exemplo, referindo-se ao projeto “Fome Zero”:

[...] o Brasil de repente faz um selo que é a miséria. [...] começa a ser um produto, como se fosse uma característica cultural nossa. Aí começa a ter um monte de gente ganhando em cima dessa relação. [...] tem os bandidos, tem os inocentes. Tem a lavagem de dinheiro. (BIANCHI, 2008, p. 2).

No filme, as entidades filantrópicas de fachada são denunciadas, na tentativa de minar um negócio lucrativo, mas nem sempre com boas intenções. A prova de que o Terceiro Setor já virou uma indústria está nos números das pesquisas:

O terceiro setor possui 12 milhões de pessoas, entre gestores, voluntários, doadores e beneficiados de entidades beneficentes, além dos 45 milhões de jovens que vêm como sua missão ajudar o terceiro setor. [...] o dispêndio social das 400 maiores entidades foi de R\$ 1.971.000,00. Ao todo, elas possuem 86.894 funcionários, 400.933 voluntários. [...]. São publicados números que vão desde 14.000 a 220.000 entidades existentes no Brasil [...]. (KANITZ, 2008, pp. 1-2).

Discutindo abertamente a filantropia, Bianchi, mais uma vez, afina sua obra com a de Machado, que usou várias crônicas para tratar do assunto. Em texto de 15 de junho de 1877, por exemplo, Machado contrapõe a doação anônima de grande soma à Santa Casa à atitude de um amigo, que fez questão de contar seu feito a todos. Como não poderia deixar de ser, o escritor faz uso da ironia costumeira em seu relato:

E saiba agora o leitor que o ato do benfeitor da Santa Casa inspirou a um amigo meu um ato bonito. Tinha ele uma escrava de 65 anos, que já lhe havia dado a ganhar, sete ou oito vezes o custo. Fez anos e lembrou-se de libertar a escrava... de graça. De graça! Já isto é gentil. Ora, como só a mão direita soube do caso (a esquerda ignorou-o), travou da pena, molhou-a no tinteiro e escreveu uma notícia singela para os jornais [...]. O meu amigo recuou; não mandou a notícia às gazetas. Somente, a cada conhecido que encontra acha ocasião de dizer que já não tem a Clarimunda. (ASSIS, 1970, p. 238).

Também o contraste que existe entre o requinte dos filantropos, geralmente da classe abastada, e a miséria foram alvos do escritor, que dá continuidade à mesma crônica, contando de um sarau em benefício das vítimas da seca, episódio que, de novo, é julgado com língua ferina: “[...] desejarei porém que, se a Providência ferir com outro flagelo a alguma região do Brasil, aqueles generosos benfeitores se lembrem de organizar nova festa de caridade, satisfazendo o coração e o espírito.” (ASSIS, 1970, p. 239). Nessa passagem, a caridade é pretexto para que a própria elite usufrua os privilégios que lhe rendem tal favor, sempre envolvendo os pólos positivo e negativo. Além do mais, uma festa tão sofisticada como a que o autor retrata vem apenas para desmentir o desapego do ato de “caridade”.

Em outra crônica, de 12 de junho de 1887, Machado de Assis escreve sobre uma “Sociedade Protetora/ Dos Animais da cidade/ (Ó minha Nossa Senhora!)”, que falava “de si muitas vezes/ e mui rara vez de um bicho”. (ASSIS, 1970, p. 352). Essa mesma entidade também tinha sido tema de uma crônica do ano anterior, datada de 5 de novembro de 1886. O “ataque” começa assim:

Agora mesmo, buscando
 Saber de associação
 Que se deu ao venerando
 Ofício de proteção

Aos animais, — não sabia
 Onde achasse os documentos
 Dessa obra de simpatia,
 Para transmiti-la aos ventos.

Achei quatrocentas atas
 De reuniões semanais,
 Ofícios, notas e datas,
 Tudo espalhado em jornais.

Mas das ações praticadas
 Em favor da bicharia,
 E das vitórias ganhadas,
 Nada disso conhecia. (ASSIS, 1970, p. 26).

A exposição do feito e a parte burocrática foram requisitos cumpridos. Na prática, porém, a entidade deixava a desejar. Era o que parecia. Restava apenas confirmar a suspeita. A continuidade dessa crônica, escrita em versos, é hilária. O eu-lírico conta que foi atrás de provas e resolveu entrevistar os animais favorecidos, entre os quais citou “uma onça espanhola”, “muitos gatos pingados”, “os galos na testa”, “a burra de Balaão”, “a cabra Amaltéia”, “o leão de Neméia” e até “a besta do Apocalipse”, mas é com um simples burro que obtém dados sobre a ineficácia da ação filantrópica. O animal tinha “chagas de pancadaria” que “iam convidando moscas”. (ASSIS, 1970, p. 289). Não há dúvida: a ação caridosa não surtira efeito, se é que a entidade existia de fato. Resumo da ópera: muito barulho e pouca ação.

Novamente, a diferença de classes propicia o debate sobre os excluídos. Nesse caso, diferente de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que enfoca grupos marginalizados específicos, garantindo-lhes espaço e voz, Sérgio Bianchi aproveita a pista que Machado fornece e a amplia. As relações sociais que o filme *Quanto vale ou é por quilo* retrata dizem muito ao espectador, porque, para conhecer uma situação semelhante, basta ligar a tevê, ler os jornais ou olhar em volta. Fazendo uso da multiplicidade de situações e personagens que ilustram a interdependência das classes e a ilusão de

liberdade, Bianchi também coloca sob uma lente de aumento o preconceito. Todos os negros do filme ocupam posições inferiores às dos brancos.

Assim, o diretor contempla dois grupos marginalizados pela sociedade: os negros e os pobres. Claro que o uso do negro como objeto remete à escravidão e a tudo o que ela gerou como reflexo negativo, peso que todo negro, desde a colonização, tem de carregar. São inúmeros os textos que falam da mestiçagem e do negro como mácula na formação da sociedade brasileira. Dedicando-se a esse assunto, Luiz Felipe de Alencastro afirma ter sido a poligenia a teoria responsável pela formulação de uma justificativa para aqueles que defendiam a escravidão, constatando que “os negros descendem de um ramo inferior do gênero humano”. (ALENCASTRO, 2008, p. 3).

O argumento também justifica a estrutura social de *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, que de “novo” tem apenas a genética como instrumento de artificialismo na criação, já que, a julgar pelos estudos sobre sociedade e mestiçagem e pela própria realidade, o esquema do livro parece ser o de toda e qualquer sociedade, independentemente da época. Também é Alencastro quem chama a atenção para o fato de haver distinções importantes, no que se refere à raça, considerando-se as duas escravidões identificadas por ele. Na primeira, durante a Antiguidade, que tinha como pólos Grécia e Roma, “indivíduos de todas as raças podiam tornar-se cativos”. (ALENCASTRO, 2008, p. 1). Apenas na segunda, chamada pelo autor de “escravidão moderna” ou “do Novo Mundo”, o aspecto racial é determinante.

Esse dado e pesquisas que identificam, na época atual, a associação entre raça e classe social, como o Censo de 2000, apontando que “64% da população pobre brasileira e 69% da indigente é composta por pessoas de raça negra” (NEVES, 2008, p. 5), embasam bem a opção de Bianchi por equacionar negros e pobres. Outra razão (a mais interessante delas) para tal junção é a própria exclusão, afinal, o preconceito une todos os grupos marginalizados, sem exceção. Não importa tanto o fato de serem pobres, porque são negros, já que aqui, sim, há exceções. A condição econômica e o *status*, que é uma consequência natural daquela, detêm o poder. Eles são capazes de passar por

cima de qualquer preconceito, desconsiderando até mesmo o aspecto racial.

Por essas e por outras é que é possível afirmar, emprestando as palavras de Caio Prado Júnior, que “a classificação étnica do indivíduo se faz no Brasil mais pela sua posição social”. (NEVES, 2008, p. 5). Rita Ciotta Neves ilustra essa afirmação, fazendo um breve relato:

O historiador brasileiro conta, a esse propósito, a história de Koster que, interrogando o seu empregado, aliás, mulato, sobre a cor muito escura dum capitão-mor, teve esta resposta: “Ele era mulato, porém já não o é.” E diante do espanto do inglês, acrescentou: “Pois, senhor, capitão-mor pode lá ser mulato?” (NEVES, 2008, p. 5).

Com esse exemplo, não é fato que a raça deixou de ser considerada, porque o artifício que se esconde por trás desse posicionamento é de que a profissão o promoveu e isso é tão significativo que os demais passam a desconsiderar o negro como negro, ou chegam a pensar que ele pode, pelo *status* alcançado, transformar-se em um branco, para emprestar a acidez de Bianchi e de Machado. Como bem lembra Rita Ciotta, o próprio Machado pode exemplificar esse “paradoxo”, não só por ter sido um mulato de renome e prestígio, mas por ele ter sido mencionado como branco, em seu atestado de óbito, como informam vários textos que se dedicam à vida do escritor ou a curiosidades sobre ele e sua obra.

Esse episódio pode ser considerado uma prova real da “falta de transparência social” que Roberto Schwarz qualifica como um problema crônico, além de prefigurar o conflito essência *versus* aparência. Isso tudo é discutido, no filme de Bianchi, por causa da ênfase dada à luta de classes, mediada pelo favor e pela filantropia. Envolvendo ou não a questão racial, os embates constantes entre pobres e ricos que o diretor privilegia ligam-se fortemente ao marxismo, sobretudo quando se enfoca o pobre sendo usado pela elite, que lucrará com isso. Mudam os nomes, mas os personagens de *Quanto vale ou é por quilo* representam os mesmos conflitos que existem entre a burguesia e o proletariado.

4.2.3 Cadeia alimentar

O antagonismo entre patrões e operários, típico do capitalismo, é enfatizado, quando o diretor lança questionamentos sobre o sistema carcerário no Brasil e o consumo. Nesse ponto, o personagem de Lázaro Ramos, um presidiário, denuncia a precariedade das condições dos presídios, com celas superlotadas, e o uso dos excluídos como “subprodutos”, ao mencionar que a ampliação dos presídios significa expansão econômica. Os presos, indiretamente, movimentam o comércio local. Surge, então, a relação entre liberdade e consumo, o que leva à reflexão sobre se há, de fato, liberdade e se o consumo não é uma das formas de cerceá-la. A questão é trazida à tona por esta fala do personagem:

Esse é o nosso navio negreiro. [...]. Agora a gente é escravo sem dono. Cada um aqui custa setecentos paus pro Estado, por mês. Isso é mais do que três salários mínimos. Isso diz alguma coisa sobre esse país. O que vale é ter liberdade pra consumir. Essa é a verdadeira funcionalidade da democracia. (QUANTO, 2005).

O “esquema” foi denunciado. O homem livre consome e o detento é o produto, relação que fica clara com o resgate da informação que o personagem dá sobre o incremento comercial que um presídio propicia. Outro dado relevante é que, custando tão caro ao Estado, é evidente que cada presidiário tem de render mais, tarefa que ele cumpre sendo consumido. Como o personagem de Lázaro Ramos, a maioria dos presos é formada por negros, o que revela a relação de poder que comanda o escalonamento da sociedade, dividindo-a em classes.

As raízes disso estão na colonização e na escravidão. Os negros passaram por um processo de aculturação, o que implica subordinação política. A imagem insiste na divisão categórica entre brancos e negros e na equação que liga tais grupos à elite e à pobreza, respectivamente, mas a ênfase é necessária. É preciso chocar para alavancar a crítica. A função dos presos é

ficarem ali, como animais expostos no zoológico, comparação que, somada à outra, entre a cela e o navio negreiro, prova que pouca coisa mudou na relação entre exploradores e explorados.

Detendo-se mais sobre a associação feita pelo personagem, entre liberdade e consumo, vale mencionar que o consumo não dá escolha e, portanto, aprisiona o consumidor. Longe de ser um privilégio da liberdade, o consumo, como a filantropia, apenas disfarça seu verdadeiro intuito. Um é tão *fake* quanto o outro. A moda e o mercado ditam tendências e manipulam o consumidor, que responde com a ação esperada, visando adaptar-se ou modernizar-se. Cite-se como exemplo o filme *1,99: um supermercado que vende palavras*, de Marcelo Masagão. Nele, os *shoppings*, redutos do consumo por excelência, aparecem como antítese da cidade, da natureza e também da coletividade. Em uma das cenas de *1,99*, um consumidor chega a uma prateleira repleta de caixas com a inscrição “Seja diferente”. Pára, pensa um pouco e coloca uma no carrinho. Isso dá a medida de quanto o consumo escraviza. Como, diante de tantas caixas iguais, pode-se “ser diferente” adquirindo uma delas? A força do *slogan* e o apelo da linguagem publicitária encarregam-se do *make-up*, daí a ilusão que aproxima consumo e liberdade.

O consumo, por representar um gasto em benefício próprio, é individual. Além disso, pode ser considerado instrumento de competição com o outro, já que é regido pela lei da selva, de quem pode mais. O dicionário *Novo Aurélio Século XXI*, no verbete “consumo” e em seus derivados, faz referência à “heterotrofia” (CONSUMO, s. n.), que envolve necessidade de sobrevivência, mas total dependência do outro para suprir essa carência, o que acaba por motivar o parasitismo. A associação ilustra o uso e o individualismo que fazem parte da dinâmica de consumo. A hierarquia entre as classes e a competição ou exploração que essa gera também aparecem nessa associação, pois um organismo heterotrófico será inevitavelmente devorado por outro, superior a ele, como prevê a cadeia alimentar, mas, antes que isso aconteça, ele devora aqueles que lhe são inferiores. Consumo, filantropia ou favor: todos provam que a noção de sociedade, tanto quanto a de liberdade ou a de igualdade, é falsa. É

a individualidade que orienta o ser humano, na luta constante, diária, pela sua sobrevivência. O conceito de classe passa a não ter mais importância, quando o individual está em jogo.

Se o conceito de classe passa a ser irrelevante, diante de alguns interesses individuais, a alteridade também é afetada. O outro é útil apenas quando dá algum ganho ou vantagem para o indivíduo. Uma história de *Quanto vale ou é por quilo* que exemplifica bem esse egoísmo é a de Bernardino e Adão. O narrador informa que o episódio ocorreu em 1796, quando Bernardino ofereceu Adão a Sebastião Soares, para trabalhar na área de contabilidade. Tempos depois, Sebastião diz que Adão fugiu com seu dinheiro e cobra de Bernardino o prejuízo que teve. Este, porém, encontra o escravo numa cadeia e descobre que a história do roubo era mentira.

O dono, então, paga a fiança e trata dos ferimentos do escravo, além de providenciar tudo para processar Sebastião, que espancou e deteriorou seu “patrimônio”. Bernardino ganha a causa e recebe uma indenização que cobre os gastos do pagamento dos prejuízos que Sebastião alegou ter tido, a fiança e ainda lhe dá lucro, um final feliz para Bernardino e seu escravo, que também posam para uma foto. A história, tal como é contada, dá a impressão de que Bernardino é humano e realmente preocupa-se com Adão, mas a preocupação verdadeira é revelada no instante em que fica claro para o espectador que o escravo, para seu dono, não é uma pessoa, mas um objeto que lhe pertence. No raciocínio de Bernardino, um negociante, não foi Adão que sofreu uma injustiça, mas ele, que teve uma mercadoria sua avariada.

Tal concepção rompe com o padrão ético e institui novas regras, de mercado, que privilegiam o lucro, em detrimento de qualquer preocupação humanitária. A atitude de Bernardino é racional, mas nem por isso incoerente ou impossível de ser entendida ou reconhecida em nossa realidade. Pelo contrário. A postura do personagem choca exatamente pelo fato de representar, fidedignamente, a crueldade do comportamento humano, nas relações sociais, quando há possibilidade de ganho ou vantagem para uma das partes envolvidas. Nesse contexto, de disputa, o sujeito sempre age pensando em si

mesmo, nunca no outro. Por isso, o episódio citado suscita duas relações: a primeira com a escravidão e a segunda com a teoria do personagem Quincas Borba, que aparece em dois romances de Machado: *Quincas Borba* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Analisando mais de perto a primeira, Luiz Felipe de Alencastro, que pesquisou a “escravidão moderna”, com atenção especial sobre o cenário carioca, já que era grande o volume de escravos no Rio de Janeiro, menciona a diferença entre senhor proprietário e senhor patrão:

Isso conduz a uma situação particular na qual o senhor empregador do escravo não era seu senhor proprietário. Senhores confeiteiros, padeiros, maçons, marceneiros, vendedores de leilão recrutavam escravos alugados para suas atividades. Eis como a escravidão pode persistir no coração de um sistema capitalista moderno, dominado pelo salariado. O salário devido ao escravo era pago a seu mestre. (ALENCASTRO, 2008, p. 5).

É esse tipo de acordo que dá início à história de Adão, Bernardino e Sebastião, no filme de Bianchi. Na realidade, apesar de vantajoso, o negócio apresentava risco de prejuízos, o que motivou o surgimento de várias companhias de seguro, cuja função, de acordo com Alencastro, era assegurar “a vida dos escravos em benefício de seus senhores proprietários”. (ALENCASTRO, 2008, p. 5). Em *Quanto vale ou é por quilo*, o episódio em questão é breve, mas abrange a terceirização de escravos desencadeada pelo capitalismo e a concepção do negro como produto, dando a dimensão econômica da relação entre classes e raças, já que aluguel, prejuízo e lucro eram as palavras de ordem.

Passando para a segunda relação, é novamente a obra de Machado que oferece elementos extrínsecos, mas significativos, ao conto *Pai contra mãe*. Quincas Borba, nos dois romances machadianos já mencionados, defendia a teoria denominada *Humanitas*. O título, longe de ser irônico, é realista ao extremo, apregoando, através do conteúdo, o egoísmo e a individualidade como características inerentes ao ser humano. Como inventor da teoria, Quincas Borba declara: “Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o

homem.” (ASSIS, 1970, p. 18). Com sua filosofia, o personagem subverte princípios e desconstrói discursos que costumam ser passados de geração a geração como verdades, sem que se reflita sobre o real significado deles. Sentimentos como a piedade e situações como a morte são os primeiros alvos da *Humanitas*. Quincas conversa com Rubião, quando lhe conta sobre a morte da avó, pelo que o amigo lamenta, mas Quincas não. Ao contrário, ele diz que a avó foi um obstáculo que precisou ser transposto, para que se realizasse o sucesso de outro. O sacrifício ou a morte de um garante a vida de outro. A teoria de Quincas Borba baseia-se na continuidade e na evolução, focalizando não apenas o final glorioso, mas as perdas ou aniquilações que ficaram pelo caminho, para que a vitória fosse alcançada:

Aqui está como se tinha passado o caso. O dono da sege estava no adro, e tinha fome, muita fome, porque era tarde, e almoçara cedo e pouco. Dali pode fazer sinal ao cocheiro; este fustigou as mulas para ir buscar o patrão. A sege no meio do caminho achou um obstáculo e derribou-o; esse obstáculo era minha avó. O primeiro ato dessa série de atos foi um movimento de conservação: *Humanitas* tinha fome. Se, em vez de minha avó, fosse um rato ou um cão, é certo que minha avó não morreria, mas o fato era o mesmo: *Humanitas* precisa comer. (ASSIS, 1970, pp. 16-7).

Além disso, Quincas Borba explica a Rubião, que demora a entender a idéia complexa do amigo: “Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; [...] há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra [...]” (ASSIS, 1970, p. 18). Com base nisso, o protagonista cita os exemplos da guerra e da peste, exaltando o “caráter conservador e benéfico” de ambas. Leia-se o que o personagem fala sobre a peste, ilustrando seu ceticismo, que, apesar de ir contra as convenções, enumera vantagens, não para justificar a desvantagem, mas para retratar a realidade crua das relações pessoais e sociais, nas quais têm destaque a competição e a individualidade:

[...] esse suposto mal é um benefício, não só porque elimina os organismos fracos, incapazes de resistência, como porque dá lugar à observação, à descoberta da droga curativa. A higiene é filha de

podridões seculares; devemos-la a milhões de corrompidos e infectos. Nada se perde, tudo é ganho. (ASSIS, 1970, p. 20).

Considerando que *Quincas Borba* foi, inicialmente, publicado em capítulos, na revista *A estação*, durante o longo período de 1888 a 1891, e que apenas em 1892 foi lançado o volume único, pela Livraria Garnier, é impossível não estabelecer outra relação, entre *Humanitas* e o *Darwinismo*. Charles Darwin incluiu sua teoria da seleção natural no livro *A origem das espécies*, lançado em 1859. Constatando a sua anterioridade, pode-se aventar a hipótese de que o cientista serviu de base a Machado de Assis, no instante em que o escritor criou o filósofo e teórico Quincas Borba. Em Darwin, as idéias de continuidade e evolução eram resultados da qualidade genética. Assim, vingavam apenas os organismos mais adaptáveis, capazes de superar os demais, sobrepondo-se a eles. Do mesmo modo que Darwin discorreu sobre a eliminação dos organismos menos propensos à adaptação, pelas catástrofes naturais ou epidemias, decorrência da baixa resistência, que os tornava mais frágeis que os demais, Quincas fez a apologia da peste e da guerra. Superioridade genética, acaso ou instinto, seja qual for a escolha para justificar a morte de alguns para a sobrevivência de outros, o que importa é que, partindo de diferentes caminhos, chega-se à lei da selva, à luta que, em situações-limite, revela o poder da individualidade.

4.2.4 “Se correr, o bicho pega. Se ficar, o bicho come.”

No filme de Bianchi, a importância da individualidade se intensifica com os dois finais, responsáveis por atitudes extremas, mas sempre calcadas no princípio de conservação. A diferença é que, em um final, impera o individualismo e, no outro, a vingança. Relembrando o primeiro final, já descrito neste estudo, Cândido mata Arminda a mando de Ricardo e consegue, assim, garantir por um bom tempo o sustento de sua família. O segundo final, tão

verossímil quanto o primeiro, mostra um acordo entre Cândido e Arminda, que montam uma central de seqüestro, para “roubar de todo o filho da puta que rouba do Estado”. (QUANTO, 2005). A idéia é de Arminda, para salvar sua vida e também para se vingar de Ricardo, que, além de mandar matá-la, usa a filantropia para lavagem de dinheiro.

De acordo com o diretor, esse final apenas prova que Arminda seguiu as regras do sistema, tornando-se parte do círculo vicioso de corrupção, em que a chantagem serve para assegurar benefícios e manter o inimigo sob controle. A marginalidade é resultado da falta de saída e da opressão que a dominação dos mais ricos impõe. Ao mesmo tempo, essa marginalidade constitui a base dos privilégios conquistados pelos dominantes, perfazendo o viciamento que se estabelece, nas relações interpessoais e de classe. Esse final, pelo fato de Arminda passar de oprimida a opressora e, sobretudo, por adotar a postura e a ideologia que a oprimiu, é considerado pessimista por alguns. Sérgio Bianchi discorda, dizendo que “a segunda opção do filme [...] pode ser uma saída positiva” (BIANCHI, 2008, p. 3), se comparada com o terceiro final, que foi escrito, mas não chegou a ser filmado, porque encareceria muito a produção. Na terceira opção, segundo o cineasta, “dá tudo certo”:

A atriz Ana Torres, que tinha a pequena ONG, se torna ministra do bem-estar social. O presidente vende ao mundo o projeto mercadológico de usar a miséria como mercado. E a elite passa a viver oficialmente numas de salvar os pobres e faturar em cima. O jogo da fome como um grande mercado internacional. (BIANCHI, 2008, p. 3).

Mais adiante, o diretor refere-se a essa alternativa de final como “gloriosa”. Para quem? Essa pergunta serve até para evitar qualquer especulação sobre qual final é mais ou menos pessimista. Todos representam um traço negativo, mas real, da sociedade. Não há final feliz, ao se concluir que os três finais pensados por Bianchi são verossímeis e expõem nossas principais mazelas sociais.

O segundo final, bem como o episódio do personagem de Lázaro Ramos, que seqüestra o empresário corrupto, personagem de Herson Capri, ilustra a

crueldade e a vingança, características tão presentes no ser humano quanto o egoísmo. Essa passagem tem início com uma inscrição na tela: “A ponte sobre o abismo social.” (QUANTO, 2005). Em seguida, mostra-se um assalto à casa do empresário⁷, que é levado pelo bandido, que lhe pergunta: “Qual é a nossa parte no teu lucro?” (QUANTO, 2005). A julgar pela pergunta, o presidiário mostra consciência de sua condição de explorado e quer sua parte, já que o empresário conquista benefícios às suas custas. O resgate ficou em 250 mil dólares e, na conclusão do negócio, o ex-presidiário fala: “Seqüestro não é só captação de recursos. É também redistribuição de renda.” (QUANTO, 2005). Mas o que diferencia a falsa filantropia dos seqüestros planejados pelos presidiários e, depois, por Cândido e Arminda? Quase nada. A elite disfarça melhor seu intento, armando uma produção que o dinheiro possibilita, mas cada classe social usa os instrumentos e os meios de que dispõe, o que em nada altera a exploração do outro.

Fora a revanche proposta no segundo final, de clara influência marxista, a idéia de Arminda permite esmiuçar ainda mais a escassez de saídas da classe mais pobre, voltando à idéia de que a abolição da escravatura não se realizou completamente, o que justifica o atavismo que perpassa o filme de Bianchi, explícito nas relações entre a instituição escravocrata e os conflitos sociais contemporâneos. Perpetuando a ideologia do opressor, Arminda e Cândido são escravos do sistema, que os obriga a agir do mesmo modo que os dominantes, para não serem exterminados por eles.

Ligando mais uma vez a obra de Bianchi ao universo machadiano, vale lembrar que muitos abolicionistas levantavam a questão sobre o futuro dos ex-escravos. O que seria deles, a partir da abolição? A realidade deu a resposta. Muitos libertos caíram na marginalidade, único meio que encontraram para tentarem a sobrevivência. Se a liberdade era almejada, também era temida, por exigir a autonomia e a independência que os escravos nunca tinham conhecido.

⁷ Detalhe: Marco Aurélio, o empresário, tinha feito vários depósitos em nome de sua zeladora, Judith, mãe do presidiário, personagem de Lázaro Ramos, que planeja todo o assalto e o seqüestro. De acordo com a secretária de Marco Aurélio, a verba se destinava a um projeto de “auxílio a detentos”.

Na crônica de 27 de setembro de 1887, Machado conta a história do escravo que se recusa a ser liberto: “Por isso, digo ao perfeito/ Instituto, grande e bravo:/ *Tu falou* muito direito,/ *Tu tá livre*, eu fico escravo.” (ASSIS, 1970, p. 393).

Contrariando essa postura, há, ainda, na obra machadiana, o caso de Prudêncio, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. No romance, Brás, já adulto, reencontra o negro que fora escravo de seu pai e que agora estava livre. Chama a atenção do personagem-narrador uma cena em que um negro chicoteia outro. São, respectivamente, senhor e escravo. Quando Brás se aproxima da cena, reconhece Prudêncio, que, após conseguir sua liberdade, assim como Arminda, no segundo final proposto por Bianchi, decide ir à forra. Outro episódio parecido com o de Prudêncio abre a adaptação dirigida por Bianchi. Joana, uma ex-escrava, persegue uma comitiva de capitães do mato que capturaram o negro errado, um dos seus. O homem que recebe o escravo, porém, desconsidera os documentos que Joana apresenta, para comprovar que o escravo era sua propriedade, e, além disso, consegue que ela seja “culpada por perturbação da ordem”. (QUANTO, 2005).

Se o episódio do filme não expõe a cruel dominação de um negro alforriado sobre um negro escravo, através do açoite, perpetua a lógica de tentativa de superação e desconsideração dos princípios de igualdade, já que Joana faz questão de se tornar senhora de escravos, depois de libertada. Claro que, se ela goza de outra condição, não há mais igualdade, mas ela existiu, no passado. Ela já esteve na mesma condição dos escravos que agora possui. Joana, como Arminda e Prudêncio, despem-se de preceitos morais e éticos e adaptam-se às cruéis regras do sistema. Outro fato que chama a atenção, no episódio protagonizado, no filme, por Joana, é que o *status* conquistado por ela de nada lhe serve, na hora de fazer valer seus direitos e competir pela posse de um escravo com um branco.

De novo, a escravidão como estigma e como elemento de inferiorização da raça negra vem à tona. Diante disso, talvez seja possível ir além e considerar o descaso do branco, mesmo depois de saber que Joana era alforriada e dona do escravo em questão, como força motriz para a decisão dela de exercer os

direitos de sua nova posição e ceder à tentação de possuir seus próprios escravos, afinal, ela tem de mostrar de algum modo que agora domina, em vez de ser dominada. Como ela sabe que isso não funciona contra o branco, segue o caminho natural, dominando os negros escravos, iguais a ela, no passado, mas que, agora, estão abaixo dela, na hierarquia social. Não há espaço para gestos humanitários. Na realidade, a dominação do maior sobre o menor é o princípio mais elementar do conflito entre as classes.

Retomando, agora, o primeiro final do filme de Bianchi, em que Cândido mata Arminda, guardando, portanto, maior similaridade com o conto machadiano, cabe ressaltar que Cândido, tanto no livro quanto no filme, é vítima da necessidade. A desigualdade social e a submissão de uma classe a outra (sobretudo no que se refere ao princípio de oferta e procura) desencadeiam o final da história. Desse modo, na esteira de *Humanitas*, pode-se justificar qualquer atitude, por pior que seja:

Ora, pegar escravos fugidos era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento de força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem. (ASSIS, 1970, p. 11).

De um modo ou de outro, as classes menos abastadas acabam servindo à elite, seja passiva ou ativamente. No filme, se for levado em conta o tema da falsa filantropia, temos o exemplo de uma servidão passiva. Os pobres precisam apenas receber os favores, presentes e doações, para beneficiarem os mais ricos. Diferentemente disso, atentando para o primeiro final e para a passagem do conto machadiano transcrita acima, temos exemplos da subserviência ativa, afinal, alguém tem de fazer o trabalho sujo. Os ricos continuam sendo os maiores beneficiados, pois ficam livres de um incômodo, como Ricardo, no filme, ou recuperam seus escravos, evitando maiores prejuízos, mas são os pobres que garantem essa vitória a eles. Sobre a associação entre as relações raciais e

de poder, Muniz Sodré afirma: “A cor branca extrai a sua hegemonia do fato de deixar presente na realidade inteira do indivíduo — seja ele rico ou pobre — a possibilidade de exercício de uma dominação, já que as identidades constroem-se no interior de relações de poder assimétricas.” (SODRÉ, 1999, p. 263).

A perpetuação das diferenças que entrelaçam os aspectos social e racial, ainda mais em um país como o Brasil, exige, de acordo com Gilberto Freyre, a constante mediação entre os opostos, “mas predominando sobre todos os antagonismos, o mais geral e o mais profundo: o senhor e o escravo”. (FREYRE, 2001, p. 125). Na época de Machado, a mediação era feita através do homem livre, categoria que compreendia profissionais como os capitães do mato. Já, no filme de Bianchi, a mediação provoca uma fissura maior, na classe menos privilegiada, gerando o confronto entre os iguais (novos Prudêncios e Joanas), no que diz respeito não só à condição social, mas também à raça. O diretor falou sobre isso, em uma entrevista publicada na revista *Época*. Depois de contar que vai diariamente a uma padaria, na Praça da República, em São Paulo, entre quatro e meia e cinco horas da manhã, ele fez um diagnóstico sobre os outros freqüentadores, todos da classe popular:

As primeiras pessoas que vão lá são cobradores de ônibus, faxineiras [...]. Eles são pessoas com dinheiro apertado. Pegam ônibus lá no fim do mundo, [...] são assaltados por pessoas da mesma classe. [...]. Eles estão se devorando, não reconhecem mais o inimigo. (BIANCHI, 2008, p. 7).

No final do século XIX, Sílvio Romero já mencionava a aculturação, resultado da própria gênese de nossa sociedade, como outra razão para as equações entre brancos e elite, negros e pobreza. Desde o século XVI, índios e negros ficaram à mercê dos brancos, colonizadores. Se “o índio era considerado uma fera, que devia ser caçada; o negro era uma máquina, que se devia stupidificar para produzir” (ROMERO, 2001, p. 142), ao branco restava a supremacia. Em suma, foi a superioridade sócio-econômica que garantiu a dominação da raça branca em relação às demais. Fazendo uma associação entre a sociedade de ontem e de hoje, Alfredo Bosi afirma:

O colono incorpora, literalmente, os bens materiais e culturais do negro e do índio, pois lhe interessa [...] tomar para si a força do seu braço, o corpo de suas mulheres, as suas receitas bem-sucedidas de plantar e cozer e, por extensão, os seus expedientes rústicos, logo indispensáveis, de sobrevivência. (BOSI, 1992, p. 28).

Historicamente [...] as camadas pobres da população brasileira [...] foram colonizadas pela cultura rústica ou, eventualmente, urbana dos portugueses, e pelo catolicismo ritualizado dos jesuítas; e agora, já em plena mestiçagem e em plena sociedade de classes capitalistas, estão sendo recolonizadas pelo Estado, pela Escola Primária, pelo Exército, pela indústria cultural e por todas as agências de aculturação que saem do centro e atingem a periferia. (BOSI, 1992, p. 336).

Com a leitura dessas duas passagens, conclui-se que a colonização, processo que envolve relação de poder, dominação e subserviência, continua a existir em nossa sociedade, tanto quanto a escravidão. O próprio capitalismo a mantém e faz da elite seu principal agente, representada, no fragmento escrito por Bosi, pelas Instituições citadas e pelo centro, em um infinito processo de opressão, exclusão e exploração. Como se vê, mudaram os meios e os personagens, mas a colonização e a escravidão continuam existindo, só que agora clandestinamente.

4.2.5 A história da negra que queria ser branca.

Se o filme de Bianchi reflete sobre a escravidão na sociedade contemporânea e o texto *Pai contra mãe*, de Machado, faz um balanço de uma realidade recente, para a época em que foi escrito, falta um exemplo intermediário, que tenha a época da escravidão como tempo presente. *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, cumpre essa função, constituindo mais uma prova de que a exploração e o conflito entre raças e classes são atávicos. Além disso, ressalte-se o fato de *Xica da Silva* ser considerado emblemático, no que se refere ao discurso das minorias, afinal, a protagonista é mulher e negra.

O filme, estrelado por Zezé Mota, teve dupla base literária: o livro *Memórias do distrito diamantino*, escrito em 1868, por Joaquim Felício dos

Santos; e o romance *Xica da Silva*, publicado, na década de 1970, pelo sobrinho-neto de Joaquim Felício, João Felício dos Santos, que, inclusive, assina o roteiro do filme de Carlos Diegues, junto com o diretor. As características mais marcantes desse filme são: 1) a tentativa de reconquistar o público, adotando maior leveza e objetividade, resultados do abandono do hermetismo que permeava as produções alegóricas da década de 60; 2) a ênfase à sensualidade da protagonista, o que vai ao encontro da proposta libertária, como reação à ditadura e como modo de romper com o estereótipo da mulher “do lar”, submissa e recatada; e 3) a retomada da História como modo de crítica e resposta à ditadura.

Discorrendo um pouco sobre esse terceiro item, Miriam de Souza Rossini identifica, na década de 70, grande número de filmes que revisitam a História colonial do Brasil, o que, para a autora, representa a tentativa de avaliar ou criticar o presente, a partir de comparações com o passado. Nesse aspecto, José, o filho do senhor de Xica, é fundamental. Seu perfil sustenta a conformidade do filme em relação ao contexto da ditadura militar. Ele vai freqüentemente a Vila Rica. Inclusive, em uma ocasião, o pai pergunta se ele não vai “meter-se em baderna política”. (XICA, 1976). Somando isso ao fato de ele mostrar grande perspicácia no que se referia à ação dos colonizadores no Brasil, o que o fazia ir contra a maioria, cega e subserviente, pode-se interpretar o personagem como um libertário que serve tanto ao contexto em que o filme é produzido, quanto ao da ação do filme, não se esquecendo de que a época era 1750, quando as idéias que motivaram a Inconfidência Mineira começavam a dar seus primeiros sinais.

O que confirma essa hipótese é o mito originado por esse momento histórico, segundo o qual os ideais dos Inconfidentes e daqueles que lutavam contra a ditadura eram os mesmos: a liberdade e o fim da exploração e do colonialismo. Longe de serem marcas de uma época específica, a relação aqui estabelecida demonstra que essas metas são retomadas em diferentes épocas, o que caracteriza o problema como uma doença crônica, tipicamente brasileira. Na falta de respostas ou soluções, é claro que o tema continuará em pauta.

Prova disso é a distância que separa o contexto da ação do filme e o de seu lançamento, no caso de *Xica da Silva*, e a que existe entre o texto de Machado e o filme de Bianchi.

Em *Xica da Silva*, no que tange a crítica, é importante o disfarce da empreitada de Carlos Diegues, que, de acordo com Miriam Rossini, parece dar um recado aos censores, logo no início, na cena em que João Fernandes, o novo contratador de diamantes, chega à cidade e encontra um grupo de músicos. Um deles, Matias, começa a inteirar o visitante da corrupção que acontece ali. Denuncia, por exemplo, o conluio entre autoridades e sonegadores, que dividem os lucros que seriam da Coroa, e a interceptação de um cofre de ouro em pó que estava a caminho de Lisboa. Porém, é interrompido por outro músico, que diz que o povo fala demais e que eles, como artistas, não têm nada a ver com isso.

O recurso é eficaz, embora falacioso. O importante é que Cacá Diegues consegue fazer a relação entre ele próprio e os músicos, passando a falsa idéia de que assuntos políticos não competem à arte. O artifício usado por ele não era raro. No espetáculo teatral *Ai que saudades do Lago*, sobre a vida e a obra de Mário Lago, há uma passagem saborosíssima, que conta a luta do escritor, autor de várias marchinhas de carnaval, contra a censura. Certa vez, o escritor quis falar sobre a desigualdade social e fez um texto sobre ricos e pobres, mas esse foi reprovado pelos censores. Tentando manter a crítica, Mário Lago seguiu o conselho de alguns colaboradores e usou as metáforas do pato e do galo para representar o pobre e o rico, respectivamente, obtendo, finalmente, o aval dos censores que tinham, dias antes, vetado a mesma marchinha escrita por ele.

Cacá Diegues, como Mário Lago, engana a censura e faz um filme cujo personagem principal, uma escrava que quer ser livre, demonstra total afinidade com a opressão imposta pela ditadura, na época em que o filme é feito. Miriam Rossini identifica como tema principal do filme “a luta do negro escravo contra a aculturação e a dominação do homem branco; em última análise, a luta pela liberdade”. (ROSSINI, 2008, p. 3). A posição da autora é respaldada pela análise de Ismail Xavier, que interpreta o filme como a “encenação de um episódio de

resistência à dominação branca” e Xica, a protagonista, como “símbolo da astúcia do oprimido”. (XAVIER, 1985, p. 30).

Essas afirmações são responsáveis por consolidar a oposição de *Xica da Silva* em relação ao filme *Quanto vale ou é por quilo* e ao texto *Pai contra mãe*. Cabe ressaltar, porém, que, em *Xica da Silva*, como nas outras obras aqui analisadas, a aculturação é inevitável, provando a dominação do branco sobre o negro, e que o conceito de liberdade permanece ilusório, relativizado, sem poder ser concretizado em sua plenitude, mas a atitude de Xica como participante das relações de poder representa um diferencial.

Completa-se, então, uma tríade de reflexões sobre a instituição escravocrata, mas sob diferentes pontos de vista: a voz de dentro desse regime, a voz que vê a escravidão como passado recente e a voz que a tem como passado remoto, mas não completamente extinto. Logo no início do filme de Carlos Diegues, um letreiro contextualiza a história:

Uma manhã da segunda metade do século XVIII, nas proximidades do Arraial do Tijuco (hoje, cidade de Diamantina), quando ouro e diamante eram tirados do fundo dos rios que corriam nas montanhas de Minas Gerais, para servir à Coroa Portuguesa. (XICA, 1976).

O pequeno texto anuncia uma época em que eram comuns as explorações do negro e da nova terra, estreitando os laços entre colonização e escravidão.

Nesse filme, assim como no de Bianchi, também há a troca de favores. A diferença é que, no caso de *Xica da Silva*, o personagem feminino troca sexo por roupas e outros luxos que a fizessem mais parecida com os brancos. Xica é um produto, uma mercadoria. Exemplo disso é a cena em que um branco, hóspede de seu senhor, a inspeciona, verificando se é saudável, se os dentes estão bem conservados, etc., e aproveita para apalpá-la. Ilustrando não só a dominação do branco sobre o negro, mas também do gênero masculino sobre o feminino, há outras passagens que reforçam a utilidade sexual da escrava, que satisfaz os desejos de seu dono e do filho dele.

Logo, no caso específico de *Xica da Silva*, o sexo norteia a estrutura senhor *versus* escravo e, embora dê uma sensação de poder a Xica, não é suficiente para subverter totalmente as regras do sistema. A submissão de Xica é clara. Desse modo, aqui também o branco é o dominante, mesmo levando-se em conta a ousadia de Xica. Ela recebe destaque, dentre outros escravos, pela sua determinação, mas só consegue um *status* mais elevado submetendo-se aos brancos. Pode-se dizer que Xica, ciente do fracasso que resultaria de uma luta acirrada contra a dominação da elite branca, opta pela integração como modo de resistência. Essa postura, evidentemente, desconsidera a sua classe, ou a sua raça, mas garante-lhe, individualmente, muitas vantagens. É fato que Xica usava o sexo para conseguir o que queria, mas, como o concubinato era prática comum entre escravas e senhores brancos, Xica consegue inverter sutilmente o esquema de dominação. Ela é usada sim, mas consegue lucrar ao máximo, estabelecendo o sexo como moeda corrente. Com ele, ela compra sua liberdade e sua ascensão social.

Em certa parte do filme, o filho do senhor de Xica, personagem de Stepan Nercessian, critica o povo, que está ávido pela chegada do novo contratador de diamantes à cidade, dizendo que não há idiotice maior que louvar aquele cuja função é tirar a riqueza de sua terra. Essa espécie de complexo de inferioridade vitima não só o povo, mas também Xica, que se orienta pela moda e pelos costumes europeus, almejando-os e adaptando-se a eles. Em certa medida, esse comportamento explica por que um indivíduo da classe popular, quando atinge um *status* mais elevado, reproduz a ideologia do dominante. Xica conquista o novo contratador e passa a ser tratada como senhora. Nessa nova situação, ela age como Arminda, no segundo final proposto por Sérgio Bianchi, como o presidiário, personagem de Lázaro Ramos, ou como Joana e Prudêncio, os ex-escravos que, ao virarem senhores, compram seus próprios escravos, revitalizando a hierarquização social que os submetera, no passado.

No entanto, Xica, diferente de Prudêncio, apenas pune seus escravos, porque eles revoltam-se contra ela, considerando-a uma traidora da raça. Cite-se como exemplo a cena em que uma escrava, ao servir Xica, sua nova

senhora, humilha-a, joga sopa quente em seu vestido e recusa-se a limpá-lo. Diante disso, Xica resolve puni-la. Do mesmo modo que acontece com Joana, personagem que abre o filme de Bianchi, não basta que Xica tenha alcançado um novo *status*, pois as marcas da submissão ou da classe de que fez parte sempre farão parte dela. O tempo de escravidão é como um estigma para ela, como demonstra a cena em que Xica, depois de alforriada, sai pelas ruas, vestida “como gente” e acompanhada por seu séquito de escravos, e decide ir à igreja, para comemorar a liberdade conquistada, mas é barrada pelo padre, que lhe diz que, mesmo pertencendo, agora, a uma outra classe social, não deixou de ser negra e que só a entrada dos brancos é permitida ali.

Outro traço importante que aproxima Xica de Arminda e Cândido, no segundo final, e do presidiário que usa o seqüestro como modo de redistribuição de renda é o caráter vingativo. Xica não agride sem motivo os escravos que a servem, assim como também não interfere, quando assiste a um branco castigando-os. Sua obsessão é praticar violência contra os brancos, com quem tinha contas a acertar, razão pela qual ela ordenava punições severas àqueles que faziam mal às suas mucamas ou às mulheres que se insinuavam para João Fernandes. Em um episódio particular, Xica, respondendo às piadas racistas feitas por um conde, seu convidado, motivado pela estranheza que lhe causou o fato de Xica ser negra e senhora, senta-se à mesa com o rosto todo pintado de branco, comprovando que a sua cor e a condição social conquistada por ela são incompatíveis, de acordo com a convenção social, sobretudo em um contexto dominado pela instituição escravocrata.

Passando à classe dominante, Xica, por um lado, consegue espaço para expressar sua cultura, direito que era negado aos escravos, pelos seus senhores, mas, por outro, começa a fazer parte das articulações de João Fernandes, razão pela qual o antigo dono de Xica, ao ver a chegada de artigos de Lisboa e Paris, os quais João tinha encomendado a sua nova senhora, acusa-a de também estar participando do “saque geral ao país”. Do mesmo modo que Bianchi denuncia os negócios ilícitos da elite, Cacá Diegues denuncia a exploração do território brasileiro pelos portugueses. Isso justifica a relação

estabelecida entre colonização, escravidão e exploração e a perpetuação dessa associação na sociedade contemporânea.

Xica e João enredam-se na corrupção, denunciada na exploração da colônia, nos desvios feitos pelo contratador, permitindo que ele se transformasse em um vassalo mais rico que a Coroa Portuguesa, e no tráfico de diamantes para a Holanda. João Fernandes faz uso de chantagem e suborno, para evitar que a Coroa mande um novo fiscal à cidade e, depois, para evitar que seja mandado de volta a Portugal. Ambas as tentativas não têm sucesso. Xica participa das armações de João. Na segunda ocasião, providencia uma lembrança ao conde, uma jóia feita com mandinga, “para dar sorte”, e oferece a ele um banquete africano, acompanhado de aguardente e *show* de música e dança estrelado por ela. Ele não resiste a tanta sensualidade e começa a imitar vários tipos de animais, atacando-a. Os dois passam a noite juntos, mas, ao acordar, Xica constata que o conde já tinha partido.

O plano falhara. João Fernandes é obrigado a voltar ao seu país de origem e, com ele, desaparece também a Xica senhora. A condição de alforriada, sem o nome e o dinheiro de João Fernandes, nada significava. Tanto o final da protagonista, depois da partida de João, como o episódio em que o padre proíbe sua entrada na igreja, provam que não bastava o fato de ela ser rica; precisava também ser branca. Essa conclusão acentua a utopia da igualdade. A liberdade também é relativizada, já que, como a própria Xica menciona, a carta de alforria não lhe adianta de nada.

Com a volta de João Fernandes a Portugal, Xica volta a ser tratada como escrava, como se essa condição nunca a tivesse deixado, e é execrada pelo povo, que passa a chamá-la de “Xica rabuda”. O único que a consola é José, a quem continua a prestar favores sexuais, em troca da ilusão de sentir-se branca, para livrar-se, ao menos momentaneamente, do peso que recaía sobre todos os de sua raça. Para finalizar, ficamos com as palavras de Miriam Rossini, que apresenta Xica como metáfora do Brasil, em um trecho oportuno para reafirmar a relação entre as obras analisadas neste capítulo e desconstruir a idéia de que a colonização e a escravidão são coisas do passado:

Com certeza Xica é o Brasil que no início é colônia explorada (a Xica escrava), depois é elevado à condição de Reino Unido (Xica amante, que, embora escrava, é superior aos outros escravos), e, por fim, país independente (a Xica liberta). No entanto, da mesma forma que a liberdade de Xica da Silva não garante a ela ser tratada como igual aos brancos [...], o Brasil independente também não se torna um igual aos demais países europeus só porque deixou de ser colônia. O novo país continua sendo dependente e explorado, embora por novos senhores. O sonho da liberdade e igualdade é, portanto, uma utopia. (ROSSINI, 2008, pp. 5-6).

5. “POLÍCIA É POLÍCIA. BANDIDO É BANDIDO.” (SERÁ?)

5.1 PIXOTE: O OUTRO LADO DA HISTÓRIA

Em *Pixote — Infância dos mortos*, José Louzeiro mistura romance-reportagem e memória. Um Pixote idêntico ao do livro nunca existiu. O autor, servindo-se duplamente da realidade, funde dois Pixotes em um só. Para forjar seu próprio Pixote, o autor resgatou episódios de sua infância em Camboa do Mato, no Maranhão, ao mesmo tempo em que tentou representar a rotina de inúmeros meninos de rua espalhados pelas grandes cidades. José Louzeiro, ou simplesmente Zezico, era moleque de rua, do grupo de Pixita, Cara de Castanha, Esmagado, Zeca e Moacir. Pixita acabou se suicidando, mas foi, mais tarde, lembrado pelo autor, no Rio de Janeiro. Buscando informações para escrever uma reportagem sobre menores abandonados, José Louzeiro conheceu Pixote:

Às 2 da madrugada estávamos na Central do Brasil, onde encontramos alguns garotos preparando-se para dormir sobre folhas de jornais. [...]. O maior devia ter 12 anos, o menor uns 7 ou 8. Moreninho e agitado. Perguntei seu nome, ele disse, risonho como *Pixita*: sou *Pixote*. (LOUZEIRO, 2000, p. 22).

Dessa coincidência, o autor construiu o personagem que deu nome ao seu livro: “Muitos anos depois, quando imaginei escrever um livro sobre meninos de rua, pensei em Pixita, na sua aventura desventurada, na sua alegria comida pelos tubarões. Pensei em Pixote, que via a cidade como sua casa, imensa casa, [...]” (LOUZEIRO, 2000, p. 22).

Assim como o protagonista, outros personagens da obra de José Louzeiro têm correspondentes reais, a exemplo de Beth e Sueli. O mesmo ocorre com as situações vivenciadas pelos personagens. Porém, diante da impossibilidade de denunciar diretamente a realidade descoberta por ele, na atividade jornalística, o

romance foi um valioso artifício: “Como a época era de ditadura, decidi encerrar a carreira de repórter e passar a escrever livros, a fim de livrar-me da censura. [...] estava certo de uma coisa: não seguiria produzindo reportagens para os censores jogarem no lixo” (LOUZEIRO, 2000, p. 29), afinal, “o Rio ainda tinha certo jeito romântico e o extermínio de crianças pobres não era sequer imaginado”. (LOUZEIRO, 2000, p. 22).

Com o projeto do romance-reportagem, Louzeiro deu o recado e expôs uma realidade pouco conhecida pela sociedade e, como tal, também pouco debatida, razão pela qual a repercussão de *Pixote* foi mínima, ficando muito aquém daquela alcançada por *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* e *Aracelli, meu amor*, lançados anteriormente, nos anos de 1975 e 1976, respectivamente. Conforme Silvano Santiago, o romance-reportagem mantém “um laço mais estreito com a censura e menos afetivo com a literatura, visto que a sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção”, além de assumir um caráter “parajornalístico”, pois esse tipo de texto baseava-se “na denúncia sócio-política de marginalização grave na realidade brasileira e na denúncia da própria censura que estava impossibilitando que certos assuntos fossem discutidos fora dos salões fechados do poder”. (SANTIAGO, 1982, pp. 53-4).

A credibilidade da denúncia que José Louzeiro fez, em várias narrativas que seguiram esse padrão, é, sem dúvida, decorrência do referente real. Para enfatizar essa característica, logo no início de *Pixote*, há uma nota que apresenta como objetivo do autor um registro formalmente despretensioso, já que uma acuidade exagerada poderia implicar transformações que diluiriam a veracidade e amenizariam o impacto provocado pelas situações retratadas no romance:

Os fatos que substanciam esta narrativa foram tirados de nosso amargo cotidiano. O autor não teve a preocupação de alinhá-los, cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais, que mostram muito bem o grau de desumanização a que chegamos. (LOUZEIRO, 1987, p. 6).

Embora a estratégia funcione, para os leitores mais desavisados, é falácia pura. A julgar pela nota, o leitor deve se preparar para uma narrativa entrecortada, descosturada, composta por partes independentes, mas não é o que acontece em *Pixote*. Mesmo que o autor tenha atropelado a linearidade dos fatos apurados por ele, durante a pesquisa feita para a escritura do livro, a história tem começo, meio e fim, de modo que seus capítulos são partes de uma unidade maior, o próprio romance. De qualquer modo, isso é um detalhe, pois fica praticamente esquecido, diante da afirmação da base real do livro, característica que tem um público fiel e bastante amplo. Fora isso, a brutalidade também é qualidade autêntica, ainda mais se for levada em conta a marginalização que define personagens e temas representados na obra, todos pertencentes a um mundo periférico e excluído.

Outro texto presente na abertura de *Pixote* e que lhe serve de epígrafe, praticamente, foi transcrito de uma reportagem publicada no *Jornal do Brasil* de 05 de abril de 1976, mais um recurso que consolida a credibilidade da narrativa, já que o jornal, ao menos teoricamente, tem total compromisso com a verdade, podendo ser considerado um veículo a serviço da História, registrando-a dia após dia:

Há cerca de 15 milhões de menores abandonados ou em estado de carência no Brasil, à espera de alguma ajuda. Representam pouco menos de um terço dos 48 milhões 226 mil 718 brasileiros entre zero e 18 anos distribuídos pelo Norte (3,83%), Nordeste (31,64%), Sudeste (42,91%), Sul (16,64%) e Centro-Oeste (5,08%). (LOUZEIRO, 1987, p. 7).

Esse fragmento pode ser interpretado tanto como reforço quanto como antítese do caráter ficcional da história de José Louzeiro. Antítese, porque lança mão de estatísticas e de uma objetividade que são exigidas pela linguagem jornalística, para atender a seu objetivo de informar a verdade. Reforço, porque, apesar das distinções perceptíveis na linguagem, que refletem, por sua vez, as diferenças entre os veículos de comunicação, bem como na função que desempenham e no público que abrangem, resta a coincidência temática, atrelando, de modo decisivo, arte e realidade, ficção e verdade, além de

assinalar a função social da obra.

O tom documental que abre a narrativa é utilizado também por Hector Babenco, no início do filme *Pixote, a lei do mais fraco*. Claro que o fato de o filme adaptar o livro de Louzeiro já serve de justificativa para a manutenção do recurso, mas alguns críticos consideram a abertura do filme dirigido por Babenco uma influência neo-realista. Destaque-se, também, que o diretor dá uma terceira base real para o personagem Pixote, pois o ator que desempenha esse papel, Fernando Ramos da Silva, tinha uma vida muito similar à do personagem. Brincando com o duplo ficção e realidade, é a família de Fernando que aparece na abertura do filme, à porta da casa em que vive, para ilustrar a condição de extrema pobreza de boa parte da população brasileira.

A ambigüidade estava instalada. O garoto era um ator representando e, portanto, havia o indício de que o espectador deveria duvidar do pretense tom documental que abria o filme, ou ele era mesmo um menino de rua e o fato de ele atuar no filme potencializaria o efeito do real no cinema? A segunda opção prevaleceu e, dessa forma, a ficção passou a ser desconsiderada por muitos. Em outras palavras, tanto o “documentário” do início quanto a verossimilhança do filme são impulsionados. Depois dessa abertura, o filme restringe-se à rotina dos reformatórios, mas sem isolar totalmente os menores infratores. No dia de visita, pais e avós aparecem, detalhe que torna o filme mais eufemista em relação ao livro. Os personagens de José Louzeiro não têm família e, depois de um tempo na prisão ou no reformatório, só podem voltar para as ruas, local público que dava uma estranha sensação de segurança aos garotos, porque a rua era o território deles, onde eles tinham esconderijos e companheiros sempre prontos a ajudar.

Opostamente, no filme, faz-se mais de uma referência ao fato de os reformatórios serem mais seguros do que o mundo lá fora, mesmo com as barbaridades sofridas pelos internos, nas mãos dos carcereiros e das autoridades. Outra diferença importante que existe entre livro e filme é a diminuição da violência, resultado de alterações no enredo, mas principalmente dos cortes de algumas cenas, recurso necessário para a condensação exigida

pelo cinema, na maioria dos casos de adaptação. Um exemplo que une uma coisa e outra é a representação de Dito. No livro, ele protagoniza uma espécie de peregrinação por delegacias de polícia e reformatórios, sendo vítima de torturas e perseguições. No filme, a sina de Dito muda. Ele deixa de ser a vítima em potencial, à medida que divide espaço com outros personagens. De personagem principal, no livro, ele passa a coadjuvante, no filme, que dá maior destaque a Pixote, que, em vez de morrer, logo no início da história, como na obra de Louzeiro, acaba matando Dito por acidente, no filme de Babenco.

Coerente com essa mudança nos papéis de Dito e Pixote, também suprime-se o caráter paternalista de Dito em relação aos mais novos de seu grupo. No filme, ele se preocupa com a liderança do grupo, colocando-se à frente dos planos e das ações, mas não chega a zelar pela proteção dos companheiros, às vezes de modo exacerbado, tentando, a todo custo, mesmo que ficasse clara a gratuidade de suas tentativas, manter os garotos longe da criminalidade, como no livro, nas ocasiões em que ele motiva todos a trabalharem honestamente, como ajudantes nas feiras, ou em que ele tenta improvisar um lar para o grupo, em uma caverna, na praia.

É apenas quando Dito se dá conta de que lutava, em vão, contra as leis que eram impostas a ele e aos outros, pela própria experiência nas ruas, o que exigia malandragem e desenvoltura, e não honestidade, que ele e o bando cedem e passam a fazer parte do jogo, assumindo suas funções “reais” e não aquelas pretendidas por eles. É como se, antes, eles sonhassem com algo diferente de suas realidades. Essa disparidade ou essa luta entre os ideais de Dito e dos demais, contra a realidade, não é bem contemplada por Babenco, que se abstém do conflito e já insere os garotos em um mundo cujas leis eles nem sequer questionam, apenas seguem, quase que por instinto.

Pixote, a lei do mais fraco é um filme que dá voz aos excluídos, permitindo que seus discursos afrontem o discurso oficial, revelando um lado até então oculto, a exemplo de *Carandiru*, *Cidade de Deus*, entre outros. No entanto, é bem perceptível o aspecto mais humano dos personagens do livro em relação aos do filme. No início do livro, os menores fazem um esforço para se

perceberem e serem percebidos como crianças comuns, que, mesmo com tantas adversidades, ambicionam uma vida normal. Porém, são fracos, marginalizados e, por isso, acossados pelos mais fortes. Hector Babenco abre mão dessa dimensão e, em sua adaptação fílmica, depois da fuga do reformatório, mostra os menores usando de artimanhas próprias de seu mundo, a rua, para sobreviverem, sem lutarem contra essa realidade. É como se a utopia já tivesse passado. Babenco assume os personagens de Louzeiro não desde o começo, mas apenas a partir do ponto em que esses, cientes da inutilidade de lutar contra sua condição, assumem a marginalidade como único modo de vida.

Claro que Babenco, por ter escolhido pular a primeira etapa, abandona parte do apelo sentimental, em favor de maior frieza, opondo-se, dessa forma, fortemente ao texto escrito por José Louzeiro. Sendo assim, era de se supor que a ênfase à crueldade, sem recursos para amenizá-la, resultaria em um produto mais violento, mas ocorre justamente o contrário. Por dar espaço ao lado mais humano dos personagens, José Louzeiro consegue dar mais destaque à violência, já que essa não vem apenas como resposta aos crimes cometidos pelos garotos. A violência do livro coloca Dito e seus companheiros diante da impossibilidade de sonhar uma vida diferente daquela que eles têm. Por mais que tentassem, não competia a eles mudar seus destinos, que já estavam traçados e não podiam mais ser negociados.

No processo de condensação que orientou as inúmeras mudanças feitas por Hector Babenco, na adaptação cinematográfica do livro de Louzeiro, merece destaque a supressão de fatos como o ocorrido em Camanducaia e que, na época imediatamente anterior à publicação da obra, foi noticiado pelos jornais. O episódio, que ocupa vários capítulos em *Pixote — Infância dos mortos*, não aparece no filme de Babenco, o que serve para aumentar a distância entre o cinema e o romance-reportagem escrito por Louzeiro. Por mais que haja o disfarce assegurado pela forma artística do livro e do filme, o escritor faz questão de usar dados apurados por ele, como repórter, enquanto o cineasta filtra as informações que obteve com a leitura do livro, decantando-as, ou

filtrando-as, mais uma vez, justamente para firmar seu compromisso mais com a representação do que com a verdade.

Aproveitando esse viés, pode-se ir além e considerar um e outro autores de adaptações, mas, enquanto o escritor oculta ou modifica apenas um detalhe ou outro, a postura de Babenco lhe garante maior liberdade e menor fidelidade em relação ao livro-base. Em suma, o filme de Babenco pretende ser mais uma voz que se pronuncia sobre a exclusão e a violência, não importando seu grau de afastamento ou proximidade em relação ao livro de Louzeiro. Diferentemente, a versão do repórter e escritor é mais balizada pelos fatos, conferindo maior credibilidade ao seu relato, mas limitando-o mais, no ato criativo.

Essa distância entre criação e reprodução explica as diferentes posturas assumidas pelo escritor e pelo diretor, em relação ao episódio de Camanducaia. Em *Pixote, a lei do mais forte*, Louzeiro menciona a reportagem que originou essa passagem de *Pixote — Infância dos mortos*. Depois de escrita, a matéria foi censurada, restando apenas sessenta linhas das oito laudas que compunham o texto. Uma das razões para o veto foi a divulgação da ajuda dada pelas prostitutas, depois da recusa das beatas. Driblando a censura, no romance, o autor se encarrega de demonstrar a hipocrisia das beatas, que negam ajuda aos menores, mesmo gozando de uma condição privilegiada, representada pelos elegantes chás, enquanto elas debatiam a questão, acompanhados de acepipes e servidos por suas empregadas, em bandejas de prata, deixadas sob uma mesa de mármore. O perfil negativo das religiosas se intensifica com a reação delas, ao saberem que as prostitutas tinham se prontificado a dar a ajuda pedida, comportamento que, além de hipocrisia, revelava também preconceito.

Conforme mencionado anteriormente, o cotejamento de trechos de *Pixote — Infância dos mortos* e *Pixote, a lei do mais forte*, ambos de Louzeiro, demonstra que as obras revelam essencialmente a mesma coisa, de modo que um livro pode ser considerado o complemento do outro. Em *Pixote, a lei do mais forte*, o autor revisita o Pixote de seu livro e o do filme de Babenco (relacionando, agora, o personagem ao ator Fernando Ramos, de quem se aproximou, depois da realização do filme). Nesse livro, que tende mais ao

gênero memorialístico, em capítulo intitulado *Meninos torturados*, Louzeiro faz referência ao episódio de Camanducaia. No registro factual e no ficcional, os nomes do local e do policial João Domingo são os mesmos. Variam apenas alguns detalhes, desvios normais no processo de transposição do real para o ficcional. Um elemento que persiste, nos dois livros de Louzeiro e também no filme dirigido por Babenco, é o personagem do repórter, que pode ser interpretado como uma espécie de *alter ego* de José Louzeiro. Tal recurso faz parte da estratégia de disfarce do autor, já que ele precisava do distanciamento como álibi. Colocar-se na história como personagem secundário e não como personagem-narrador garante a credibilidade que a narração em primeira pessoa comprometeria e cria, portanto, a falsa noção de isenção do narrador em relação aos fatos apresentados.

Embora, muitas vezes, a imprensa faça repercutir a versão oficial, no romance de Louzeiro o objetivo da inclusão de um repórter na lista de personagens é fazer oposição às autoridades, de modo a garantir o acesso do público também à versão das vítimas, o que o autor menciona, depois, em *Pixote, a lei do mais forte*:

Em vez de ir para a delegacia, achei melhor dar umas voltas pela cidade, por sinal bem pequena, a fim de ouvir algumas pessoas, antes de entrevistar o doutor delegado. Um velho hábito. Nunca acreditei em versões oficiais. (LOUZEIRO, 2000, p. 24).

Dr. Paulo Emílio [o delegado] sabia muito bem que aquele caso não devia converter-se num escândalo. Da minha parte, tinha plena consciência das limitações do meu trabalho como repórter. Os jornais viviam amordaçados pela censura. Mesmo assim, fiz as perguntas necessárias [...]. (LOUZEIRO, 2000, p. 27).

Assim, o repórter serve como uma ponte entre o leitor/espectador e a verdade, já que essa função não pode ser desempenhada pelos garotos. Em contato com as autoridades e os internos, o repórter é mediador, inclusive com a neutralidade exigida, para que, assumida essa função, sua postura não seja tendenciosa. Tanto no livro quanto no filme, o repórter desconfia da versão oficial. O personagem do livro resolve ouvir o que Dito tem a dizer e, no filme, o repórter começa investigando o desaparecimento de um garoto e termina

constatando o absurdo da versão contada pela polícia (que informa a fuga do garoto e a descoberta de seu cadáver em um lixão), já que ele tinha visto o menino, internado na enfermaria do reformatório, debilitado e sem condições de fugir. Dessa sugestão, o filme parte para acusações contundentes contra policiais e autoridades do reformatório, a exemplo do livro. Hector Babenco evidencia a manipulação dos fatos pelos principais interessados, ao mostrar que os policiais acusam outro interno, namorado do homossexual Lilica, pela morte do garoto encontrado no lixão. De modo mais incisivo, Louzeiro guarda esse trunfo para o final de sua história. Nele, Zé e Dito, na tentativa frustrada de assalto a um supermercado, acabam caindo de uma altura considerável, porque os policiais não aceitaram a rendição dos garotos e os encurralaram. Mas não é essa a versão que o policial chefe conta à imprensa, quando aparece na praça, ao lado dos corpos, dizendo que os dois “preferiram pular a se entregar”. (LOUZEIRO, 1987, p. 228).

5.1.1 Para uma maior “impressão” de realidade

O título *Pixote, a lei do mais fraco*, do filme de Babenco, foi resgatado por José Louzeiro, anos depois, quando o autor resolveu escrever *Pixote, a lei do mais forte*. Opondo-se apenas por um adjetivo, ambos refletem os abusos de poder na relação entre os excluídos, infratores ou não, e a polícia. Para a representação de Pixote, no filme, a opção de Babenco por Fernando Ramos, um ator não profissional, aparece como influência nítida do neo-realismo. Dela resultaram vantagens e desvantagens. O personagem diferia minimamente da realidade do ator, o que conferia maior naturalidade e veracidade à representação. Muitos críticos louvaram a expressão facial do ator, que passava instantaneamente da inocência à crueldade. Em contrapartida, o despreparo de Fernando Ramos, que nem sequer era alfabetizado, só fez aumentar o abismo entre sua realidade e a realidade dos demais atores do elenco. Mesmo com uma

oportunidade para mudar de vida, Fernando não conseguiu se livrar totalmente de hábitos e pessoas que já faziam parte de sua vida. Assim como Hector Babenco, José Louzeiro também teve importância decisiva na vida de Fernando. Ambos interferiram várias vezes para que o ator estreante fizesse outros trabalhos na área artística e conseguisse estabelecer um novo padrão de vida.

Curioso mesmo era o fato de Fernando possuir várias características em comum com os personagens de *Pixote — Infância dos mortos*, a ponto de o ator, depois do filme, ser chamado, freqüentemente, pelo nome do personagem interpretado por ele, o que gerou forte crise de identidade. Fernando, como Dito, Pixote e Fumaça, era perseguido por um policial de Diadema, que o torturava sempre que o capturava. Como se não bastasse essa semelhança, a morte de Fernando também foi mal explicada. Em 25 de setembro de 1987, Fernando foi morto a tiros por policiais. Segundo a versão oficial, Fernando reagiu à ação da polícia, mas José Louzeiro, em *Pixote, a lei do mais forte*, afirma que os policiais, valendo-se do espírito perturbado de Fernando, fizeram o garoto disparar a arma antes deles, apenas para sua morte não parecer uma simples execução. Essa disparidade das versões sobre a morte de Fernando Ramos remete ao final do livro de Louzeiro, provando a superioridade das autoridades e o uso dessa condição para a manipulação dos fatos, afinal, “quem acredita em bandido”?

Fernando Ramos aproximou ainda mais os autores do livro e do filme, que já tinham, no entanto, um vínculo estabelecido, considerando que também é de Hector Babenco a adaptação fílmica de *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, romance de Louzeiro anterior a *Pixote*. Esse fato é extremamente relevante para a análise do conjunto de filmes do cineasta. Os temas dos dois livros de José Louzeiro que o diretor escolheu para levar às telas são jornalísticos, factuais. *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella, segue praticamente a mesma linha.

Talvez isso explique a fidelidade de Babenco, maior ao gênero de romance-reportagem que às histórias propriamente ditas. Claro que tal afastamento em relação às obras adaptadas garante algumas vantagens. Abrindo mão de uma representação “literal”, o diretor destaca a criação e a

autoria, fazendo de seus filmes não simplesmente reforços, mas produtos que dialogam com os textos-base, refletindo sobre eles e debatendo-os. Com isso, público e escritores saem ganhando, porque, em vez de uma versão meramente reprodutiva, acabam conhecendo duas vozes que, por divergirem em alguns momentos, alimentam a discussão de temas de crucial importância para a sociedade.

O fato de Louzeiro e Babenco investirem em um tom mais documental em suas obras tem boa repercussão junto ao público, que conta com a ajuda dessas mediações, para, além da imprensa convencional, ter outro modo de conhecer o submundo do crime, com personagens e fatos que fizeram História na crônica policial. O impacto das obras e o desafio que elas impõem ao discurso oficial, hegemônico, acabam gerando desdobramentos. Tanto no caso de *Pixote*, como no de *Lúcio Flávio*, outros filmes foram feitos, aproveitando o gancho de Babenco. Em 1978 e 1979, foram lançados, respectivamente, *Quem matou Lúcio Flávio* e *Eu matei Lúcio Flávio*. Em 1996, na esteira das releituras, que tomavam por base não apenas os textos de Louzeiro, mas também os filmes de Babenco, surgiu *Quem matou Pixote*. A proposta dessas releituras é diferente, mas o interesse das artes e do público por personagens “reais” subsiste. Em *Quem matou Pixote*, a história de Fernando Ramos da Silva se sobrepõe à do personagem *Pixote*, mas, ainda assim, o *Pixote* ficcional é resgatado, tendo em vista as coincidências entre a vida do ator e a dos personagens da história protagonizada por ele, como já mencionado acima.

Nas produções *Quem matou Lúcio Flávio* e *Eu matei Lúcio Flávio* continua o apego ao factual, mas a censura justifica os desdobramentos e instala a diferença entre esses projetos e o de *Quem matou Pixote*. Babenco, em *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, não deixa claro quem matou o protagonista. Aparecem apenas outros presos que sugerem suas intenções de matar *Lúcio Flávio*. Então, um apaga a luz e, na tela preta, sobe um texto, em letras brancas: “*Lúcio Flávio* foi encontrado morto com 19 facadas no peito, na cela nº 7 do presídio Hélio Gomes, no Rio de Janeiro, na madrugada de 29 de janeiro de 1975.” (LÚCIO, 1977).

O inimigo de Lúcio Flávio era o Esquadrão da Morte, o que dificultava imensamente qualquer menção ao tema, sobretudo com acusações. Dessa forma, as produções cinematográficas tratam de reacender o debate. Antonio Calmon, em *Eu matei Lúcio Flávio*, opta por um final contundente, deixando claro que o policial Mariel Mariscott era o verdadeiro culpado. Depois da imagem do bandido morto, sobe um texto, assinado por Mariel, assumindo a responsabilidade pelo crime e isentando a polícia, a justiça ou o próprio sistema de qualquer culpa. Em suma, as produções posteriores ao filme de Babenco sobre o controverso Lúcio Flávio reagem à incógnita e à censura, conseqüentemente, para que a verdade não fosse apenas insinuada, mas mostrada.

Retomando a comparação entre os *Pixotes* de Louzeiro e Babenco, a afirmação mais importante é sobre o personagem que dá nome às obras. No texto literário, Pixote, mesmo indiretamente, impulsiona Dito, em um primeiro momento, a abandonar a criminalidade e, depois, a entregar-se a ela. Dito não queria acabar como o amigo, mas fazia parte de um grupo excluído, o que pesava sobre ele como um estigma. A cada passagem pelos reformatórios, Dito aumentava seu convívio com a violência, como vítima e, depois, como vingador. Quando voltava às ruas, não era diferente. Não podendo sobreviver apenas de trabalho honesto, os golpes tornavam-se inevitáveis. Além disso, a sua desvalorização pela sociedade, que não percebia as suas inúmeras tentativas de regeneração, era evidente, o que o oprimia e o enfurecia ainda mais. Servindo de sombra ou estímulo para Dito, Pixote assume a função de protagonista, no filme de Hector Babenco. Porém, seja no romance ou no cinema, sua trajetória está ligada à denúncia e à crítica ao sistema, características postas em evidência, no livro, pelo episódio de Camanducaia, pelas cenas de tortura praticadas pelos policiais contra os menores e pelo final.

No filme, as torturas e os maus tratos se mantêm e vêm geralmente acompanhados de falas pronunciadas por quem menos se espera. Um exemplo disso acontece quando o carcereiro, personagem de Jardel Filho, diz: “Nesse país, a legislação protege o menor.” (PIXOTE, 1981). A ironia é suprema, já que

ele tem o conhecimento, mas não o pratica. Ele e demais guardas e autoridades do reformatório driblam a legislação, constantemente, para assegurar a punição aos internos, e encobrem suas próprias ações, para não serem considerados infratores. Claro que o tratamento dispensado aos garotos não vai ao encontro do que seria a premissa básica de instituições como presídios e reformatórios: a regeneração. As denúncias de Louzeiro e Babenco colocam o leitor/espectador em contato com a realidade desconhecida do sistema carcerário, desconstruindo completamente a imagem ideal que a lei preconiza. A exposição disso não aparece sozinha. Como uma coisa puxa a outra, o abuso de poder e o desrespeito aos direitos humanos são indissociáveis da realidade representada por um e outro.

Mesclando dois ambientes, o dos reformatórios e o das ruas, livro e filme aproximam os personagens do leitor/espectador, que entra em contato com um mundo que ele não conhece por inteiro. Esse trânsito contínuo confere maior amplitude às narrativas literária e fílmica, ao contrário do que acontece com *Estação Carandiru* e *Carandiru*. Nesse par, o ambiente externo, as ruas, e a vida dos presos, antes de suas condenações, são reconstituídos apenas pelos relatos feitos ao médico.

Em *Pixote*, não. Sem a “artificialidade” dos *flashbacks*, leitor e espectador acompanham os personagens em suas reiteradas tentativas (frustradas, sempre) de se livrarem do opressor e começar vida nova. Os personagens e as situações vivenciadas por eles são apresentados sem a mediação dos próprios personagens. A história não é contada, é vivenciada. Em *Pixote*, Louzeiro e Babenco apresentam a realidade como se ela não pudesse ser controlada nem por aqueles que a protagonizam, o que faz toda a diferença, porque é justamente a incapacidade de mudar seus próprios destinos que produz o efeito avassalador de *Pixote*, na literatura e no cinema.

Detendo-se mais sobre os cortes e os acréscimos que Hector Babenco fez na história de José Louzeiro, cabe destaque à cena em que Pixote e Sueli relembram *Pietà* e ao episódio de Camanducaia, suprimido, no filme, mesmo tendo tido grande importância, pois, segundo Louzeiro, foi esse acontecimento

que o levou a escrever *Pixote*. Quanto à inversão de *Pietà*, muitos consideram a cena uma espécie de compensação ao corte do episódio de Camanducaia, devido à sua imensa repercussão. Embora o filme não privilegie o aspecto humano dos personagens da mesma forma que o romance, a cena que recria *Pietà* é exemplo da tentativa e do acerto de Babenco em destacar esse perfil, em seus personagens.

Quando assumem os papéis de mãe e filho, Sueli e Pixote humanizam-se, deixando transparecer suas principais carências: a dele, um lar, uma mãe; e a dela, um filho, aquele que ela tinha tirado, dias antes. Ambos deixam de ser trombadinha e prostituta, para serem humanos, simplesmente, menos agentes e mais vítimas das circunstâncias. A imagem desmistifica os excluídos, oferecendo um contraponto aos estereótipos costumeiros, ao menos por alguns instantes, já que logo Sueli cai em si e se recusa a continuar aceitando o que sua carência a fez permitir, dizendo: “Tira essa boca suja de cima de mim. Eu não sou sua mãe [...]. Eu odeio criança.” (PIXOTE, 1981). A encenação termina e a realidade nua e crua reposiciona os personagens, fazendo-os abandonar qualquer ideal ou perspectiva de mudança.

Além da exclusão, em um contexto mais amplo, *Pixote* e *Carandiru* coincidem em alguns outros detalhes, o que permite a identificação de uma unidade que perpassa essas duas produções dirigidas por Hector Babenco. Daniel Piza, no texto *Babenco nas celas do horror*, menciona que o cineasta só se deu conta da semelhança entre os dois filmes, depois de iniciadas as filmagens de *Carandiru*, que “é sobre os mesmos meninos de rua, agora adultos, com a mesma falta de opção”. (PIZA, 2008, p. 3). Em outra passagem, o crítico cita o lirismo como um diferencial, na opinião do próprio diretor. Essa característica, presente em *Pixote*, é justificada por Hector Babenco pelo fato de seus personagens serem “seres humanos em formação, num processo de descoberta, buscando entender seu espaço de sobrevivência”. (PIZA, 2008, p. 3). Em contrapartida, “*Carandiru* é sobre homens mais maduros, que sabem onde estão, e logo o filme parece a Babenco mais reflexivo, menos intuitivo”. (PIZA, 2008, p. 3).

Um dado curioso é que, em *Carandiru*, alguns elementos foram usados pelo diretor, porque já faziam parte do livro de Dráuzio Varella. É o caso de episódios como o show de Rita Cadillac, o futebol e o casamento de Lady Di com Sem Chance. Já em *Pixote — Infância dos mortos* não existem passagens similares ou iguais a essa, o que não impede que o diretor utilize temas muito parecidos como recursos, em sua adaptação fílmica. Passagens como a do futebol e a do show de um interno que faz *cover* de Roberto Carlos, bem como o personagem homossexual Lilica, são criações do cineasta. Não faziam parte da história de José Louzeiro. De qualquer modo, todas elas lembram ao espectador que os internos são pessoas comuns e, ao mesmo tempo, suavizam, em certo sentido, a brutalidade que permeia grande parte do filme. Sendo assim, essa similaridade permite questionar o lirismo como diferença entre *Pixote* e *Carandiru*. Neste, as passagens similares às de *Pixote* também revelam o avesso do que se costuma relacionar ao ambiente carcerário:

[...] outro melhor momento vem um pouco antes [...]: é um jogo de futebol. Se há um fiapo de esperança no filme é neste jogo. Os homens se transformam em inocentes, cantando o hino nacional com patriotismo, obedecendo ao juiz, vibrando na hora do gol — como se habitassem num lugar mágico e não numa prisão. (CAMARGO, 2008, p. 1).

Cabe ressaltar que, embora essas interferências confirmem certo lirismo aos filmes, são extremamente fugazes, constituem a minoria. Sob essa perspectiva, pode-se ler tal lirismo de modo pessimista, afinal, definitivamente, momentos felizes não podem servir de recortes para a representação da dura realidade enfrentada pelos personagens, em ambas as produções. Portanto, a alternância de raros momentos de lirismo com a violência e a humilhação potencializa a desgraça dos protagonistas, sem um direito permanente a bons momentos. Em *Carandiru*, há uma cena que exemplifica bem esse raciocínio. Seu Chico, personagem de Milton Gonçalves, tenta soltar um balão feito por ele, no pátio do presídio. A cena é belíssima e o balão começa a subir, colorido, até que, há poucos metros do chão, incendeia-se. Poeticamente, Hector Babenco

usa o balão como metáfora para todos os moradores da Casa de Detenção. A prisão pesará sobre eles, no futuro, até mesmo no dia em que conseguirem suas liberdades. Não há escolha. Eles sairão marcados, com uma liberdade relativa, praticamente ilusória, e seus vôos não serão mais altos que o breve vôo do balão de Seu Chico.

Em *Carandiru*, como em *Pixote*, não há recuperação, o que, por sua vez, acaba com boas chances de reintegração à sociedade. Retomando a relação hierárquica entre presos/internos e a polícia, expressa no título *Pixote, a lei do mais fraco*, mais uma relação entre os filmes e também entre os textos literários que lhes servem de base pode ser suscitada. Em *Carandiru*, depois da chacina, um cão anda pelos corredores cheios de sangue, entre os cadáveres, até que encontra um gato. Sua superioridade em relação ao felino é inata, de modo que o ataque seria instintivo, mas o cão cheira seu inimigo e sai, sem lhe fazer nada. Nesse momento, o cineasta humaniza o animal, recurso que automaticamente animaliza os policiais. Exatamente da mesma forma, as relações de poder pré-determinam a trajetória dos personagens, afinal, “a corda sempre arrebenta no lado mais fraco”.

Contra essa realidade não há muito o que fazer, mas sua exposição pode ajudar a miná-la, aos poucos, dando visibilidade ao que geralmente se tenta encobrir. Tendo em vista os filmes de Babenco que tematizam a violência, a criminalidade e a exclusão (*Pixote, a lei do mais fraco*, *Carandiru* e *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*), muitos críticos mencionam a origem judaica do diretor, na tentativa de justificar seu interesse pelos personagens que restam à margem: “O cineasta sabe bem [...] a condição de perseguido, de ‘alheio’, de zombado — o que seguramente se reflete em seu cinema que olha os desajustados e os marginalizados.” (PIZA, 2008, p. 4).

De início, depois da opção por protagonistas contrários à figura típica de herói, a principal dificuldade é estabelecer uma relação de empatia entre os personagens e o público. Tal desafio se deve à amplitude do projeto, afinal, com os três filmes acima citados, Babenco, do mesmo modo que os autores dos textos literários que lhe serviram de base, parte na contramão do sistema,

declarando guerra ao discurso oficial e hegemônico. Uma militância desse tipo sempre enfrenta resistências, mas o afastamento entre os filmes e o público é passageiro. O mal estar provocado por narrativas desse tipo, sejam elas literárias ou cinematográficas, assegura uma identificação paulatina, ainda que incômoda, entre espectador e protagonistas, que se consolida com a base real da história. Opondo duas verdades (a do filme ou do livro e a dos jornais), o leitor/espectador passa a questionar a credibilidade daquela versão primeira, apresentada como oficial, que lhe foi apresentada como Verdade, mesmo sabendo do pretense descompromisso da literatura e do cinema com a realidade. A conclusão é simples: quando a realidade invade a ficção, ela sempre será mais valorizada pela maioria do público.

5.1.2 Ficção.doc

A associação entre produto artístico ou ficcional e realidade permite uma breve aproximação entre as obras literárias e cinematográficas aqui analisadas e as características do documentário. O romance-reportagem e mesmo a narrativa em primeira pessoa, em tom testemunhal, são os primeiros indícios dessa aproximação. No texto *Eu vi um Brasil no cinema*, publicado na revista *Bravo!* de agosto de 2008 e assinado por André Nigri, faz-se uma breve apresentação de filmes recentes que exemplificam o paralelo entre realidade e ficção, evidenciando certa tendência ao empréstimo de características do documentário pelo cinema contemporâneo. Além de *Cidade de Deus*, *Topa de Elite* e *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles, o autor cita *Era uma vez...*, de Breno Silveira, *Linha de passe*, de Walter Salles e Daniela Thomas, e *Última parada, 174*, de Bruno Barreto. Outras características próprias do documentário que fazem parte dessa tendência do cinema são a preferência pelos ambientes reais, não cenográficos, e a utilização de atores não-profissionais.

De fato, os filmes citados pelo crítico privilegiam esses elementos. *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles, e *Tropa de Elite*, de José Padilha, foram filmados no morro de Santa Marta e no morro Chapéu Mangueira, respectivamente. Se, nesse processo, há a vantagem de um espaço absolutamente real, o que dá mais realismo à representação, a desvantagem aparece na negociação difícil que os diretores são obrigados a estabelecer com os chefes do tráfico, a fim de obterem permissão para que as gravações aconteçam. *Era uma vez...*, por exemplo, teve suas filmagens liberadas apenas em troca de algumas benfeitorias para a comunidade do morro do Cantagalo e, certa vez, interrompidas por um tiroteio, em um dos muitos conflitos entre os traficantes. Outros aspectos que aumentam a naturalidade das produções cinematográficas são a ausência de marcação e o privilégio da improvisação. É cada vez mais comum o treinamento prévio dos atores em relação aos sentimentos que deverão passar em cada cena. O texto decorado há tempos deixou de ser prioridade. Nesse campo, é notória a importância da técnica usada por Fátima Toledo, preparadora de elenco de vários filmes nacionais, como *Pixote*, *Cidade de Deus*, *Cidade baixa* e *Tropa de elite*.

A simples menção a alguns filmes que contaram com Fátima Toledo na preparação do elenco sinaliza a importância dada às suas técnicas, reunidas no que ela chama *O método*. Evidentemente, muitos dos filmes que contaram com sua ajuda tinham, no elenco, atores não-profissionais. Hoje, porém, a atuação de Fátima Toledo se faz indistintamente, com atores profissionais ou amadores. O objetivo de seu trabalho “é arrancar do elenco — não importa como [...] — as emoções necessárias. ‘Aqui não há construção de personagem. Faço os atores viverem cada situação’, diz Fátima”. (DUAILIBI, 2008, p. 2). Essa concepção avessa à construção dos personagens é outro fator importante na aproximação dos filmes de ficção com os documentários. Para representar, conforme o método sugerido pela preparadora, não é preciso que o ator ou a atriz se afastem da realidade do personagem, em um primeiro momento. Ao contrário, *O método* prevê que a arte de representar aproveite sentimentos e características do profissional, colocando-o em pé de igualdade com o personagem que lhe foi

proposto. Por essa razão, Fátima Toledo prega o descontrole e investe na dor, pois, segundo ela: “Exercícios mostram a pessoa, e então eu consigo entrar. A dor quebra a pessoa, e ela mostra quem é.” (DUAILIBI, 2008, p. 3).

Em todas essas similaridades apresentadas entre o cinema de ficção contemporâneo e o documentário, André Nigri está absolutamente certo. Problemático é o fato de ele encarar *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, como grande divisor de águas, como se o filme tivesse sido precursor na utilização de todos esses recursos, o que revela desconhecimento total do cinema brasileiro do passado. Os atores não profissionais já estrelavam filmes como *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky, e o próprio *Pixote, a lei do mais fraco*, de Hector Babenco. Do mesmo modo, pode ser citada a ênfase à paisagem natural do sertão, em *Vidas secas*, novamente, e em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha.

O que pode, então, ser considerado indicador de uma transformação de peso na trajetória do cinema brasileiro é a proliferação de filmes de ficção feitos a partir de documentários e isso André Nigri comprova bem, citando: a influência de Eduardo Coutinho sobre Breno Silveira; o fato de os documentários *Futebol e Santa Cruz*, resultados de diferentes parcerias feitas por João Moreira Salles, terem servido de base para *Linha de passe*, nova produção de Walter Salles; a semelhança entre *Tropa de elite* e *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund; e o aproveitamento feito por Bruno Barreto do aclamado *Ônibus 174*, de José Padilha.

Aliás, já que as tônicas, nesta parte do estudo, são as características que aproximam o documentário das obras ditas “de ficção”, merece espaço uma breve comparação entre *Pixote*, sobretudo em se tratando do livro escrito por José Louzeiro, e o documentário *Ônibus 174*. Embora a linguagem e o formato, pelo modo de apresentar as informações colhidas (o que, no documentário, se faz pela seqüência dos depoimentos e pela conjugação desses com as imagens do seqüestro ao ônibus, transmitidas ao vivo, pela TV, no dia 12 de junho de 2000), sejam diferentes, ambas as histórias tocam no mesmo ponto, que é uma

espécie de ferida aberta na sociedade: o problema dos menores carentes, a criminalidade e a postura da polícia em relação aos infratores. No documentário dirigido por José Padilha, Sandro, autor do seqüestro, com onze reféns, da mesma forma que Dito, o protagonista de *Pixote*, tem uma história de entradas e saídas de instituições carcerárias.

No filme de José Padilha, de acordo com os documentos que estabelecem a pena a ser cumprida, bem como seus objetivos, menciona-se a “internação para a reintegração”. (ÔNIBUS, 2002). No entanto, imagens da 26ª DP, também conhecida como “O cofre”, e do Instituto Padre Severino deixam claro que o objetivo almejado e instituído por lei está longe de ser alcançado. O que se vê são celas em péssimas condições e super lotadas. Além disso, depoimentos de ex-internos denunciam os maus-tratos de que foram vítimas: “Lá dentro, os funcionário do Governo espancava nós [...], não ensinava nada, queria dar de corrente ne nós [...]” (ÔNIBUS, 2002). Essa versão é sustentada pela tia de Sandro, em seu depoimento:

Eles passavam, batia com o cassetete na mão das criança [...]. Aí eu falava assim: “Gente, essas criança, quando saí daí, vai saí pior, porque não tem um apoio [...]”. O Padre Severino [Instituto de reabilitação de menores] eu acho que é um depósito de ser humano mirim, entendeu? E eu... eu era tia dele. Eu não podia trazê ele de lá, que ele tava em custódia do Estado. (ÔNIBUS, 2002).

Fica claro, a partir da leitura desses depoimentos, que a realidade que se quer mostrar é outra, diferente daquela que ganha repercussão na mídia, diariamente. Como José Louzeiro, José Padilha optou pela exposição de questões bastante polêmicas. A diferença é que, no documentário, é apresentado um leque de versões, sustentadas por várias pessoas envolvidas com o seqüestro ou com o seqüestrador, de diferentes formas, na tentativa de conseguir respostas para completar a versão oficial, na qual existem vários espaços a serem preenchidos, pela falta de informações ou esclarecimentos.

Dessa forma, evidentemente, o efeito do documentário é mais contundente. Claro que ainda há mediações que impedem o contato direto do

espectador com a realidade, pois os depoimentos são selecionados e editados. Isso perverte a “neutralidade” do filme, mas o que importa é que os testemunhos ainda estão lá, sem que o espectador precise acreditar apenas na versão do diretor e do roteirista. Sendo essa uma das diferenças entre o filme de ficção e o documentário, o grau de representação é diminuído, provocando o aumento do grau de credibilidade da informação passada. A denúncia, no documentário *Ônibus 174*, é feita por presos, entrevistados e filmados dentro de suas celas. Um deles diz o seguinte:

Realmente, a situação no Brasil é... é desagradável mesmo e a situação do preso é a situação mais ruim que tem, amigo. Como é que eles quer que o preso se regenere? Como é que eles não quer que o Brasil... o Brasil não seja menos violento? Tratando os preso assim, meu irmão? O preso não vai saí legal pra rua não [...]. A tendência é... Vai saí robando, matando cada vez mais. [...]. Pô, a coisa tá loca mesmo. No Brasil nada funciona! Só querem sabê de eleição. A realidade é muito triste, amigo. Isso aqui que vocês tão vendo aqui não é nem um terço da realidade, amigo. [...]. O que a gente passa aqui é tipo tá no inferno mesmo. Melhor seria até morrê do que tá aqui. (ÔNIBUS, 2002).

A ligação dessa fala com a reflexão suscitada por *Pixote* e *Carandiru* é inegável. Mostrando a realidade do sistema carcerário brasileiro, a intenção é uma só: apontar a falha e a necessidade de mudança, pois, com a inversão da função das instituições carcerárias, geram-se outros problemas. Por trás da deficiência do sistema penal brasileiro, aparecem questões complexas, reais, e de difícil solução: o preconceito, o aumento da violência, as relações de poder, a segurança, a atuação da polícia e, até mesmo, as possíveis causas da criminalidade.

Tanto *Pixote* quanto *Ônibus 174* reafirmam a tese de que a falta de oportunidade é determinante. Nas ruas, Dito e Sandro são perseguidos pela polícia e pela sociedade, que atuam de modo diferenciado. A sociedade repele os menores de rua, porque estão nas ruas, condição que lhes dá, na visão da maioria, a marginalidade como única opção de sobrevivência. Há, portanto, um pré-julgamento que associa, imediatamente, o ambiente das ruas à criminalidade e é isso que serve como principal razão para a perseguição

policial. “Polícia é polícia e bandido é bandido.” Os policiais, então, para conseguirem salvaguardar a imagem da cidade e também o cidadão da ameaça dos meninos de rua, escolhem o “lado do bem” e se livram dos elementos considerados perigosos (mas de que modo?).

Essa relação que se estabelece, entre Governo, polícia e sociedade, é levantada, no documentário de José Padilha, pela fala de Tia Ivone, que desenvolve trabalhos sociais com crianças e adolescentes de rua. Ela relembra a tragédia da Candelária, quando vários menores foram assassinados pela polícia, à noite, atraídos por uma Kombi. Pensando que se tratava das senhoras que serviam sopa aos menores carentes, muitos se aproximaram e foram surpreendidos por policiais, que já saíram atirando para matar. Depois da chacina, uma rádio fez uma enquete, cujo resultado foi mencionado por Tia Ivone, em seu depoimento: “Eu me lembro aí que uma rádio fez uma pesquisa, na época, e a maioria achou que foi bem feito, que é isso mesmo, que tem que matar mesmo essa cambada toda e deixar a cidade livre.” (ÔNIBUS, 2002).

Com base na tragédia da Candelária e nas denúncias de abuso de poder da polícia em relação aos infratores, tanto no livro de Louzeiro como no documentário em questão, cabe a pergunta: Qual é, então, a função que a polícia está desempenhando? Proteção, execução ou maquiagem social e política? Aqueles que deveriam fazer cumprir a lei, desrespeitam-na, executando menores de rua para “limpar a cidade” e, especificamente no caso de *Ônibus 174*, não agem no momento certo e de modo adequado, porque, como afirmaram vários depoentes, o Coronel Penteado, que comandava a ação, recebeu um telefonema de alguém influente (as possibilidades mencionadas são de que o telefonema tenha vindo do Governador de Estado ou do Secretário de Segurança Pública), o que o obrigou a mudar os rumos da ação do grupo.

A garota que foi morta, Geiza, enquanto estava em poder do seqüestrador, sendo obrigada a fingir que ele tinha matado uma mulher, dentro do ônibus, respondeu aos pedidos de calma do coronel, dizendo que, pelo rumo que as coisas tinham tomado, não havia como ter calma ou confiar na ação da polícia. A situação se agrava ainda mais, no final, quando, em câmera lenta, o

filme mostra Sandro saindo do ônibus com Geiza. Nesse momento, um policial se aproxima e Sandro percebe sua intenção. O policial erra o tiro. Sandro cai, mas está vivo e tem tempo de disparar a arma contra a refém. A câmera lenta, obviamente, é usada propositalmente. Em meio à ação, muitos detalhes seriam perdidos, como na hora em que os policiais colocam Sandro no camburão. Muitos policiais amontoam-se sobre ele, mas o espectador pode ver um deles sacando a arma e colando-a ao corpo de Sandro. O fato é que Sandro foi executado. Não ao vivo, em rede nacional, como proibira o telefonema misterioso, mas depois de ser preso. As versões divergem. Alguns falam que ele foi executado, porque tinha sido alvejado e estava sangrando muito. Outros, que Sandro reagiu fortemente à prisão, precisando ser contido por vários homens, o que causou o seu sufocamento.

Curioso é que, em câmera lenta, não se vê nem uma coisa, nem outra. Sandro não parecia ferido, pois não havia sangue, e ele fora apenas jogado no camburão e imediatamente dominado pelos policiais. Como se não bastassem essas discrepâncias, o documentário encerra com a afirmação de que a versão oficial reconhece que Geiza foi atingida quatro vezes: uma vez no rosto, pelos policiais, e três vezes nas costas, por Sandro. O filme segue a linha determinista, de acordo com a qual o sujeito é produto do meio. Já na capa do DVD, menciona-se que será apresentada a trajetória de um indivíduo que “inevitavelmente estava destinado a se tornar um bandido”. (ÔNIBUS, 2002). De modo incisivo, o meio, ou a sociedade em geral, produziu e depois eliminou Sandro. Essa idéia é reforçada, no filme, em dois momentos. Em primeiro lugar, através do depoimento de um menor de rua, que expressa todo o preconceito da sociedade em relação aos excluídos e os principais reflexos dessa postura:

Eles tão vendo a gente como marginal, mas aqui não tem marginal não. A gente corre atrás do nosso meio de sobrevivência, mano. [...]. O que a gente pede é que a sociedade enxergue a gente com outro rosto, porque se eles enxergá a gente com o rosto que eles mesmo bota a imagem na gente, a gente não vai a lugar nenhum. Se eles abrir a porta um dia, prá dá uma oportunidade pra gente, a gente vai sê alguém. (ÔNIBUS, 2002).

O depoimento anteriormente transcrito vem logo depois da fala de um entrevistado sobre realidade e idealização, ou projeção, argumentando que a sociedade vê apenas o que quer enxergar, lançando mão de um artifício bastante comum, para evitar dissabores ocasionados pelo choque direto com a realidade. Sendo assim, escolhe-se ficar apenas com o necessário para a criação de um mundo confortável, onde não cabe nada que seja cruel, ou brutal, e que desestabilize o sujeito, ainda mais a ponto de fazê-lo acreditar que é culpado por um aspecto social tão negativo. No final do documentário, aprofundando essa questão, o mesmo profissional reaparece e diz:

Foi a polícia que matou lá os colegas do Sandro na Candelária e aqui a polícia completou o trabalho. É... é como se as duas pontas da história se fechassem. À polícia cabe o trabalho sujo que a sociedade não quer ver, mas que, em algum lugar obscuro do seu espírito, deseja que se realize, que se anulem os Sandros, que os Sandros desapareçam das nossas vistas. Nós não queremos ver essa realidade. Não podemos suportar essa realidade. Então, a invisibilidade é, afinal, conquistada, pela produção da invisibilidade, quer dizer, da anulação que a morte gera. (ÔNIBUS, 2002).

Aprofundando as relações entre cinema e realidade e, mais especificamente, entre os filmes de ficção e os documentários, levando-se em conta a tentativa de se aproximar cada vez mais da verdade, buscando o maior realismo possível, é importante destacar o papel do jornal na produção cinematográfica. Tanto quanto o documentário, o jornal passa credibilidade por privilegiar uma pretensa e falsa neutralidade. Se há seleção de elementos que farão ou não parte do texto e do filme, através do privilégio de alguns dados, em detrimento de outros, não há como considerar a matéria jornalística e o documentário discursos neutros. O que existe é uma menor permissividade no que se refere à criação e, se essa característica sofre uma diminuição considerável, aumenta-se, em contrapartida, o compromisso com a verdade.

Paulo Emílio Salles Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, quando descreve as etapas da evolução do cinema nacional, desde o surgimento da sétima arte, até o final da década de 60, menciona os filmes baseados em crimes de grande repercussão, no país, como

precursores dos filmes de enredo ou de ficção, no período de 1908 a 1911: “Predominaram inicialmente filmes que reconstituíam os crimes, crapulosos ou passionais, que impressionavam a imaginação popular.” (GOMES, 1980, p. 29).⁸

O documentário, também segundo Paulo Emílio, tinha surgido, no Brasil, bem antes, ainda em 1898, quando Afonso Segreto “tirou algumas vistas da Baía da Guanabara com a câmara de filmar que comprara em Paris”. (GOMES, 1980, p. 40).⁹ Mais tarde, outro passo foi dado, com a produção das “vistas animadas”, que têm grande parentesco com os dioramas e os panoramas ressaltados por Vanessa Schwartz, em um breve histórico de Paris, antes da criação do cinema. No texto *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século*, a autora demonstra como a sociedade já tendia a transformar realidade em espetáculo, mesmo antes do surgimento do cinema. Essa característica do público exige e, ao mesmo tempo, cria um cenário bastante receptivo para a sétima arte. A simetria entre a expectativa do público e o que o cinema oferecia foi absoluta, justificando o fascínio que o novo veículo causou e continua causando no público em geral.

Dentre as principais formas de lazer da sociedade parisiense, no final do século XIX, ressaltem-se as visitas ao necrotério. Esse tipo de “entretenimento” teve início como um serviço social requisitado pelas autoridades da época. O objetivo era permitir as visitas, para que os corpos de indigentes pudessem ser identificados. Claro que, nesse processo, o jornal tinha papel determinante. O público sabia, de antemão, através da imprensa, sobre os mortos encontrados pela polícia e ia ao necrotério, para “cumprir seu dever cívico”. Em pouco tempo, porém, não era mais necessário pretexto para a visita ao necrotério e o programa passou a servir de espetáculo sensacionalista que ilustrava os textos publicados nos jornais, sobre as mortes ocorridas na semana:

⁸ Jurandyr Noronha, no CD-ROM *Pioneiros do cinema brasileiro*, afirma que o primeiro longa-metragem brasileiro foi *Nhô Anastácio chegou de viagem*, lançado em 19/06/1908, e não *Os estranguladores*, como defende Paulo Emílio.

⁹ Esse é outro dado que diverge do levantamento feito por Jurandyr Noronha, segundo o qual as primeiras imagens do cinema brasileiro, de caráter documental, foram feitas por Vittorio di Maio, exibidas sob a forma de três filmes curtos, em 08/07/1896, e noticiadas pela *Gazeta de Petrópolis*, em 01/05/1897.

Em parte um resumo visual da palavra impressa, o necrotério transformou a vida real em espetáculo até ser finalmente fechado para o público em 1907 — um ano com frequência considerado um divisor de águas entre os historiadores de cinema e que na França foi marcado, em particular, por uma proliferação de instituições dedicadas exclusivamente ao cinema. O público, ao que parece, havia mudado da *salle d'exposition* para a *salle du cinema*. (SCHWARTZ, 2001, p. 420).

A partir dessa informação, pode-se estabelecer uma ponte entre o período anterior à criação do cinema e o seu início. O jornal, de grande apelo e importância para a população, continuou ligado ao entretenimento, mesmo depois da chegada dos filmes para substituírem as visitas ao necrotério. A comprovação disso é fácil e cabe a Paulo Emílio, que se refere à importância do jornal (e da realidade, por extensão) para o desenvolvimento do cinema, como garantia de público. O crítico cita *Os estranguladores*, de 1908, como exemplo mais bem sucedido dessa fusão entre realidade e ficção. O filme, dirigido por Antonio Leal, foi baseado em um crime, cometido por Eugênio Rocca e seus comparsas contra “dois adolescentes, os irmãos Paulino e Carluccio Fuoco” (GOMES, 1980, p. 44), que repercutiu imensamente na sociedade carioca, dois anos antes, em 1906:

Folhetos de literatura de cordel circularam logo com versos sobre a crueldade de Rocca [...]. Um cinegrafista [...] filmou Rocca, Carletto e Pegatto, na Casa de Detenção. O Teatro Lucinda apresentou no palco *Os Estranguladores* ou *Fé em Deus*. Figueiredo Pimentel e Rafael Pinheiro, ambos conhecidos jornalistas, escreveram o drama *Quadrilha da Morte*, que serviu de roteiro para o filme [...]. (GOMES, 1980, p. 44).

O sucesso foi tanto que a idéia de basear filmes na crônica policial da época deu espaço a um filão, com destaque para: *Noivado de sangue* ou *Tragédia paulista*, *Um drama na Tijuca* e *A mala sinistra*.

5.1.3 Com a palavra, os excluídos

Como se vê, o interesse pelo trágico e pelo submundo do crime sempre serviu para alimentar o *voyeurismo* do leitor/espectador, demandando um entrelaçamento entre ficção e realidade. É notória a curiosidade do público pela vida alheia, sobretudo daqueles que são, de algum modo, inacessíveis, ou por serem marginalizados, ou por pertencerem às mais altas classes sociais e esse contato com o desconhecido foi novamente privilegiado por Hector Babenco, em *Pixote* e *Carandiru*. De modo a levar em conta não apenas as diferentes épocas em que os dois filmes foram lançados, pouco tempo depois da escrita dos livros que lhes serviram de base, mas também a faixa etária dos protagonistas, é, de fato, pertinente a noção de continuidade que muitos críticos atribuem a *Carandiru*, em relação a *Pixote*. De qualquer modo, duas características persistem: a aproximação entre público e grupos socialmente excluídos, a fim de desmistificá-los e enfrentar a exclusão como problema social crônico, e a defasagem das leis que regulamentam o sistema penal e, conseqüentemente, as instituições carcerárias, no país. Tanto faz se a realidade dos excluídos é desconhecida ou negada pela maioria das pessoas. Importante é (re)apresentá-la e colocá-la em pauta, pois a identidade só é construída, a partir da diferença. Portanto, é a relação entre inclusão e exclusão que permite o reconhecimento das diferenças, em um território dividido, demarcado:

Aquilo que é deixado de fora é sempre parte da definição e da constituição do “dentro”. A definição daquilo que é considerado aceitável, desejável, natural, é inteiramente dependente da definição daquilo que é considerado abjeto, rejeitável, antinatural. A identidade hegemônica é permanentemente assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido. (SILVA, 2003, p. 84).

Dessa forma, o intercâmbio entre esses dois grupos distintos provoca negociações e adaptações ou mudanças permanentes. Apesar da dependência que existe, entre incluídos e excluídos, um lado luta para manter sua condição

na sociedade, enquanto o outro é movido pelo desejo de transformá-la:

O processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, estão aqueles processos que tendem a fixar e a estabilizar a identidade; de outro, os processos que tendem a subvertê-la e a desestabilizá-la. [...]. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade. (SILVA, 2003, p. 84).

Com *Pixote*, Hector Babenco segue o caminho da desestabilização e usa a exclusão como causa tanto para a passagem dos garotos por delegacias e reformatórios quanto para a incapacidade de mudar de vida, formando um círculo vicioso. Se os personagens acabam presos, por viverem nas ruas ou por cometerem pequenos delitos, quando fogem, são impelidos a se virarem como podem, seguindo as regras das ruas, já que, por serem meninos carentes, sem uma casa onde morar, e por já terem sido presos, são obrigados a continuar na marginalidade:

Babenco desafia o espectador a olhá-los não como crianças sem rumo, mas como protagonistas de um rumo outro, construído no imaginário da brutalidade e do antagonismo diante do mundo. A inocência de *Pixote* funciona como ferramenta para que o roteiro vá verbalizando as tensões vividas entre os meninos (o excesso de palavrões serve como o sublinhar de sua naturalização): mapeando cacoetes de linguagem, jeitos de olhar. O menino que antes vagava pelas ruas encontra não a sua "re-integração pacífica" à sociedade — mas os códigos de conduta, violência e tensão que comporão o arsenal de sua maturidade. (BRAGANÇA, 2008, p. 1).

O fragmento acima recria o mundo paralelo dos garotos e permite que a exclusão seja interpretada não como uma opção, ou problema individual. Sua gênese é social e também política. Se as instituições carcerárias não cumprem o requisito de reintegrar os indivíduos na sociedade, esta também faz a sua parte, marginalizando o ex-interno ou presidiário, seja por preconceito ou precaução, por saber que, em vez de “corrigirem” ou “reabilitarem”, os ambientes carcerários, na maioria das vezes, funcionam como escolas do crime, pervertendo ou apenas hospedando os infratores. Alguns chegam mesmo a se tornarem profissionais do crime, algo que se faz mais perceptível no romance de

José Louzeiro, que focaliza mais amplamente a trajetória dos personagens.

Depois de enunciado o processo que abrange exposição e reflexão, cabe ressaltar que outra finalidade de dar voz aos excluídos é multiplicar as versões que chegam ao leitor/espectador, para que esse tenha uma perspectiva mais vasta das questões sociais que o cercam, exigindo determinado posicionamento. Marcelo Janot, no texto *Pixotes em busca de dignidade*, menciona a principal razão das críticas negativas em relação a *Carandiru*:

[...] aí entra aquela discussão sem fim de que “é errado mostrar só um lado da moeda”, “os policiais não foram ouvidos”, etc. Babenco sempre irá se defender dizendo que apenas adaptou fielmente um livro que relatava histórias dos presos contadas a um médico. Além disso, argumentará que seu filme é uma ficção e não um documentário. (JANOT, 2005, p. 1).

Os argumentos usados pelo diretor, para justificar a parcialidade de seu filme, são válidos, mas nenhum focaliza o essencial. Não se pode negar que a escolha por retratar a visão dos presos foi antes de Dráuzio Varella que de Hector Babenco e que um documentário, por estar mais atrelado ao conceito de verdade, freqüentemente aborda os diversos aspectos do tema que investiga, embora essa “imparcialidade” não seja exigência do gênero, mas o que não foi dito, nem pelo diretor, nem pelo crítico, é que a versão dos policiais já tinha sido apresentada, na vasta cobertura que a imprensa deu ao massacre ocorrido na Casa de Detenção de São Paulo. Sobre esse ponto, pode haver, ainda, algumas controvérsias, pois há quem defenda que *Carandiru* não é sobre o massacre. De fato, o próprio diretor afirmou isso, nas várias entrevistas que concedeu, na ocasião do lançamento do filme, inclusive fazendo analogia entre seu próprio filme e *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg, já que Stanley Kubrick chegou a afirmar que a produção hollywoodiana não é sobre o Nazismo, mas sobre os judeus salvos por Schindler, durante o Nazismo.

A comparação procede, mas, ainda assim, é inegável que o posicionamento da imprensa, em relação ao massacre ou a qualquer outro fato sobre o sistema carcerário, é quase sempre orientado pela visão dos policiais. Delegados, policiais e diretores de presídio constroem e comandam o discurso

hegemônico, tornando inaudível a versão dos presos. Sendo assim, basta entender *Carandiru*, *Pixote*, *a lei do mais fraco*, e até mesmo *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, como filmes que respondem a fatos marcantes da crônica policial, publicados em jornais de grande circulação no país. O interlocutor está distante, mas o diálogo existe. Basta que o espectador faça uso de seu conhecimento prévio, resgatando informações a respeito do tema do filme, já suficientemente explorado pelo jornal impresso e pela TV, para que a comunicação entre as versões das duas partes interessadas da história se estabeleça.

Esse raciocínio pode servir de base para uma melhor compreensão do recurso usado por Dráuzio Varella, em *Estação Carandiru*, e que Hector Babenco transpôs para a tela. No final da adaptação fílmica, aparece um fundo preto, com esta inscrição, em letras brancas: “No dia 2 de outubro de 1992, morreram 111 homens na Casa de Detenção de São Paulo. *Não houve mortes entre os policiais militares*. Só podem contar o que aconteceu Deus, a polícia e os presos. Eu ouvi apenas os presos. (Dráuzio Varella).” (CARANDIRU, 2003, grifo nosso). Ressalte-se a aparente parcialidade do trecho transcrito, aliada a um tipo de pedido de desculpas pela limitação, algo dispensável, ou que deve ser entendido de outra forma, mais coerente com o que foi explicitado no parágrafo anterior. Para tanto, basta atentar para o trecho destacado, que serve de prova contra a violência desmedida dos policiais, afinal, uma das passagens do filme mais confrontadas pela versão “oficial” é aquela em que os presos, depois de convencidos pelo diretor do presídio, jogam suas armas pelas janelas das celas, para evitar o conflito com os policiais e a repressão. Com a declaração de que não houve policiais mortos, a polêmica sobre essa cena volta à tona: quem disse a verdade? Por que nenhum policial foi morto?

Além disso, o texto que encerra o filme é praticamente a mescla do resumo do que o autor informa, no texto literário, nos capítulos referentes ao massacre, com frases escritas no início, a título de apresentação da gênese da obra. Até aí, nenhum problema. O elemento complicador surge quando, comparando-se os trechos do livro com o trecho do filme, percebe-se

significativa mudança de tom:

No dia 2 de outubro de 1992, morreram 111 homens no pavilhão Nove, segundo a versão oficial. *Os presos afirmaram que foram mais de duzentos e cinquenta, contados os que saíram feridos e nunca retornaram. Nos números oficiais não há referência a feridos.* Não houve mortos entre os policiais militares. (VARELLA, 1999, p. 295, grifo nosso).

Dráuzio Varella, ao contrário de Babenco, confronta diretamente os dados “oficiais”, trazendo à tona o que muitos tentaram esconder, nas declarações dadas à imprensa, e a oposição se faz justamente pela atenção à história contada pelos presos, como comprova o trecho em destaque, na citação acima.

O espaço à versão dos presos é assegurado por uma narração em primeira pessoa, mas bastante peculiar, já que, apesar de personagem, o narrador, médico que vai ao presídio fazer uma campanha preventiva da *Aids*, função desempenhada pelo autor Dráuzio Varella, limita-se apenas a servir de interlocutor, de participação extremamente rara no diálogo com os presos. Sua interferência é mínima, restrita a algum comentário espirituoso, um conselho, às vezes, em um tom paternalista, e, sempre, incitando o início do relato, com perguntas que o filme aproveita.

As histórias que compõem o livro *Estação Carandiru* e a adaptação fílmica são muitas, assim como os personagens, e é justamente a função do médico e de seu consultório o que facilita a abertura à série de relatos. Como cabe ao médico verificar se o preso está ou não contaminado com o vírus HIV, estabelece-se certa intimidade entre médico e paciente. Esse estreitamento entre os personagens permite, simultaneamente, que se conheça a versão dos presos sobre vários fatos (o próprio presídio, os crimes pelos quais foram acusados e, depois, o evento do massacre) e que se penetre na intimidade das pessoas, revelando o humano por trás do criminoso.

Dessa forma, o esquema narrativo prevê uma alternância. O enredo se constrói intercalando a voz do narrador com a dos personagens. Muitos críticos falam da falta de unidade do livro e do filme, ou da artificialidade do esquema

pergunta/resposta que desencadeia os relatos, geralmente associados a *flashbacks* que ajudam a compor a narrativa. De fato, o esquema é repetitivo, mas é fiel à situação geradora dos depoimentos, afinal, a consulta médica e a presença de um interlocutor repetiam-se, incessantemente, variando as histórias e os personagens que as contavam e as protagonizavam.

Por essa razão, a maioria das histórias surge a partir de perguntas como: “Teu nome?” e “Tá aqui por quê?” (CARANDIRU, 2003). A surpreendente “neutralidade” do personagem-narrador é explicada pelo personagem do médico: “A sociedade tinha seus juízes. Não me cabia julgar.” (CARANDIRU, 2003). Além disso, colabora para o distanciamento o fato de o personagem-narrador não ter participado das situações narradas pelos presos. Os casos que eles relatam não lhe dizem respeito e não o envolvem diretamente. Aliás, em todos os casos, nem mesmo há o que fazer por eles, já que estão presos, porque já foram julgados e condenados. A aproximação entre médico e paciente acontece, então, mais pelo tema ligado à sexualidade, que exige intimidade, que pela convivência.

Na segunda parte do filme (tal divisão toma como divisor de águas a partida de futebol, que antecede a rebelião e o massacre), a participação do médico, que já era parca, diminui ainda mais, até porque o episódio corresponde a um intervalo no trabalho do médico. Mas a ausência dele não é a única razão para a sobreposição da voz dos presos à do médico. A principal razão disso é a mudança de foco. O filme investe no aspecto social, mas, no primeiro momento, importa a vida no presídio, para que o leitor/espectador conheça cada personagem, sua função e, principalmente, para que fique inteirado da rotina daquela sociedade. A meta é uma só: ressaltar o lado humano dos presos, para desmistificá-los. No segundo momento, o social entrelaça-se ao aspecto político e, nesse ponto, o médico torna-se, mesmo, dispensável. Nessa parte, o objetivo é expor os abusos de autoridade e apresentar, sob outra perspectiva, um fato que assumiu grande proporção no país. Mesmo com a divisão aqui proposta, ambas as partes coincidem em um propósito: tornar público o outro lado da história.

Dessa forma, as cenas da rebelião e do massacre são interrompidas por depoimentos de inúmeros presos. A importância de que a voz de vários deles seja ouvida pode ser justificada com a fala do personagem Lula: “Em cadeia nunca se sabe a moradia da verdade.” (CARANDIRU, 2003). Em alguns discursos, pode-se notar uma pequena marca da presença do médico como interlocutor: “Era véspera de eleição, *doutor*. O governador não ia deixar a cadeia explodir.” (CARANDIRU, 2003, grifo nosso). Conforme já mencionado, o médico não estava no presídio, quando a rebelião começou.

Sendo assim, lançando mão dessa informação e do depoimento anteriormente transcrito, conclui-se que as falas dos presos sobre o massacre entrecortam a ação, mas são, de fato, posteriores a ela. Dessa forma, a alternância provoca uma ruptura na narrativa, justamente quando essa focaliza a rebelião e o massacre, relacionando tempos distintos. O mesmo recurso é freqüente, na primeira parte do filme, pela presença dos *flashbacks*. A diferença é que, no final, em vez de haver a inserção de fatos no passado, há a inclusão de fatos futuros.

Na montagem do painel das diversas versões sobre o mesmo fato, abre-se, no filme, um pequeno espaço à imprensa, no momento em que, durante o conflito, alguns presos, refugiados em uma cela, assistem ao noticiário da TV: “Houve mais uma explosão na sempre lotada Casa de Detenção.” (CARANDIRU, 2003). A manchete é acompanhada da informação-clichê de que o local, projetado para apenas quatro mil presos, abrigava um número muito superior àquele. O recorte da notícia é interessante, pois, se, por um lado, credita-se culpa ao Estado, pela super-lotação do presídio, por outro passa-se a impressão de que essa, e não outra, foi a razão da guerra entre os internos e a polícia. As cenas desse conflito, aliás, constituem outro elo de ligação entre o filme e a imprensa, pelo sensacionalismo que privilegiam.

Passagem exemplar, nesse sentido, é a do sangue que toma conta das celas e dos corredores e depois escorre pelas escadarias. Claro que, pela tragicidade, o final chama mais atenção do público e da crítica. Porém, a maior repercussão está ligada a algo mais importante, afinal, assuntos relativos à

segurança, criminalidade e aos embates freqüentes entre policiais e criminosos são assíduos, nos veículos de comunicação de massa. Portanto, livro e filme causam impacto, a ponto de orientarem, durante um bom tempo, um debate extremamente polêmico no país, sobretudo em se tratando do livro, já que *Estação Carandiru* ficou durante meses seguidos, no topo da lista dos mais vendidos.

5.1.4 “Que país é este?”

A demanda atendida pelo livro de Dráuzio Varella e, depois, pelo filme de Hector Babenco motivou, ainda, um desdobramento: o seriado *Global Carandiru: outras histórias*. Boa parte do elenco cinematográfico apareceu na série da TV, mas protagonizando histórias que não estavam no livro. Processo parecido aconteceu depois do lançamento de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. O filme, adaptação do romance de Paulo Lins, deu origem à série *Cidade dos homens*. O sucesso explica-se facilmente, pelo fato de tanto *Carandiru* como *Cidade de Deus* privilegiarem a exclusão e a violência. Mesmo correndo “por fora” e optando pela representação de grupos marginalizados, são dois retratos contundentes da realidade brasileira. O problema é que, justamente por andarem na contramão, houve quem considerasse que filmes assim “não faziam bem à imagem do Brasil”, como mencionou Pimenta da Veiga, na época do lançamento de *Carandiru*, quando era ministro.

Mas, afinal, que imagem Dráuzio Varella e Babenco queriam passar? Com certeza, uma mais atrelada à realidade e que rompesse com aquela construída para “vender” um Brasil diferente. Na verdade, livro e filme foram um grito desesperado para fazer o público ver o que era treinado para não ver ou ao que deveria dar pouca importância. O mascaramento sempre existiu e continuará existindo. Na comentada seção de frases polêmicas da revista *Veja*, na edição de 05 de março de 2008, há o registro de uma fala do presidente Lula:

“Se porrada educasse as pessoas, bandido saía da cadeia santo.” A frase é aterradora e de difícil interpretação, ainda mais considerando quem a pronunciou. Tal declaração é prova de ingenuidade ou lucidez? Não importa, já que, de qualquer modo, o saldo é negativo para o país, afinal, afirma-se um problema que não é solucionado e que já atingiu tamanha proporção que o Presidente da República o assume publicamente. Como, então, esconder uma situação que o próprio presidente reconhece como autêntica? A declaração é posterior à época do lançamento do livro e do filme sobre *Carandiru*, mas isso não a invalida. Ao contrário, apenas indica que o problema persiste. De fato, o sistema penal brasileiro não regenera.

De novo, instaura-se o debate entre idealização e realidade, partindo da crítica feita por Pimenta da Veiga em relação a *Carandiru* e da discordância que existe entre a fala do ministro e a do presidente Lula. O que *Carandiru* representa não agrada aos brasileiros, mas corresponde à realidade. A divergência decorre da postura que se privilegia e que está intrinsecamente ligada a um critério: qual é o público a ser atingido? Se a resposta for o público brasileiro, há uma pré-orientação para a reflexão acerca da realidade que será representada. Porém, se a resposta é o público estrangeiro, que parece ter sido a principal preocupação do ministro, pode-se até entender a afirmação feita, afinal, por inúmeros interesses, é preciso sustentar a imagem construída para exportação, o que exigiria total mudança na hora de selecionar a realidade a ser representada. Colocando política e arte em campos separados, a arte resta como instrumento político também, mas de resistência ou de contracultura, já que, através dela, pode-se revelar o que a política tenta abafar, em muitos casos. Essa oposição pode ser percebida no destaque que livro e filme dão aos excluídos, minando ou desconstruindo a versão oficial, estratégia que fica bem ilustrada pela música *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, que toca, enquanto sobem os créditos, com pausas tão incômodas como a conjugação do filme com a letra da música:

Ô, esse coqueiro que dá coco
 Oi onde amarro a minha rede
 Nas noites claras de luar
 Brasil! Brasil!
 Ô, oi essas fontes murmurantes
 Oi onde eu mato a minha sede
 E onde a lua vem brincá
 Oi, esse Brasil lindo e trigueiro
 É o meu Brasil brasileiro
 Terra de samba e pandeiro
 Brasil! Brasil! (BARROSO, 2008, p. 1).

A justaposição de coisas tão opostas é intrigante. Mas qual é o objetivo disso? Uma hipótese é a do contraste puro e simples, de modo a tornar o perfil negativo ainda mais nítido, justamente pela oposição. Outra possibilidade é que a antítese sirva para inserir os aspectos negativos na realidade, a fim de demonstrar a necessidade de convivência entre as diferenças, pois apenas esse equilíbrio é verossímil. Além disso, essa segunda hipótese rompe com a expectativa de uma boa parcela do público, que, em uma espécie de exaltação patriótica, costuma relacionar o país às coisas boas, até mesmo sobrepondo-as às ruins. A afronta, claro, terá grande impacto sobre aqueles que adotam essa postura, mas a reação deles, geralmente, é apenas contra a difusão da realidade apresentada, porque, obviamente, há ciência dos problemas e, apesar disso, o Brasil continuará sendo o mesmo para os brasileiros.

Intercalando texto e fotos, Dráuzio Varella, em *Estação Carandiru*, tenta reforçar o efeito do real, mostrando, através da fotografia, o que as palavras apenas permitem imaginar. Essa conjugação entre texto e imagem é o que Flora Süssekind denomina “neodocumentalismo”. No artigo *Desterritorialização e forma literária — literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*, a autora cita o livro de Varella, chamando atenção para o “vasto arquivo iconográfico, tirado de seu acervo pessoal, de coleções particulares ou de arquivos de jornal, à guisa de suplemento, de referendun fotojornalístico ao registro narrativo”. (SÜSSEKIND, 2008, p. 1). O efeito de materialização que a imagem confere à narrativa tem grande afinidade com o teor testemunhal de *Estação Carandiru*, já que ambos objetivam atestar a veracidade dos fatos. Importa, sobremaneira, o fato experienciado e tanto o testemunho quanto a

fotografia têm a proximidade a seu favor, pois o fotógrafo e o autor do relato têm em comum o “ter estado” no local que é representado como peça-chave de uma realidade que se pretende revelar.

No registro duplo, cabe à fotografia “o fornecimento de prova de evidência ao narrado” (SÜSSEKIND, 2008, p. 1), como se apenas o testemunho por escrito não fosse suficiente. No entanto, há vantagem e desvantagem no uso da imagem pelo texto, pois a fotografia “se, por um lado, empresta a ele visibilidade e reconhecimento imediatos; por outro lado, produz uma relação de dependência discursiva evidente do modo narrativo com relação à sua contraparte visual”. (SÜSSEKIND, 2008, p. 1). Sendo assim, pode-se afirmar que essa dependência, causada pela inter-relação entre texto e imagem, serve para suprir uma espécie de “deficiência” do texto, como se esse, mesmo sendo testemunhal, assumisse sua própria insuficiência.

Esse viés, porém, não é pertinente, afinal, o apelo para a fotografia, antes dos avanços tecnológicos que possibilitaram a manipulação de imagens, servia para estabelecer maior vínculo com a realidade. O congelamento da imagem sempre pareceu retratar a realidade de uma forma mais exata que o texto, mesmo no caso de um texto testemunhal (desconsiderando-se, evidentemente, a seleção do ângulo de visão, o que relativiza a neutralidade da imagem (re)produzida). Isso porque, embora a imagem retratada possa não corresponder ao presente, registra o passado. Desse modo, a realidade da fotografia, segundo Christian Metz:

[...] deve ser procurada do lado da anterioridade temporal: o que a fotografia mostra foi realmente assim, um dia, diante da objetiva; a fotografia — meio *mecânico* de reprodução — se limitou a registrar, para trazê-lo até nós este “milagre precioso: uma realidade contra a qual somos protegidos”. (METZ, 1972, p. 18).

Originalmente, ou, antes do advento da computação gráfica, a fotografia, ao contrário da literatura, não era associada à ficção, mas à realidade. Dessa forma, o fato de ela dividir espaço com o texto literário faz, sim, com que esse seja reforçado, ou mesmo legitimado, porque, através da imagem, o elemento

real ou extraliterário é inserido no âmbito literário, totalmente vinculado à criação. Claro que, na fotografia e no relato, a transposição do real não se faz sem mediação, mas o registro feito pela câmera, *a priori*, não permite que ocorram os desvios que podem ser gerados pela falta de memória, na hora de se relatar o que foi visto ou vivenciado, ou pela seleção, que privilegia determinados detalhes, em detrimento de outros, no momento da escrita. Em suma, a fotografia, ao contrário do relato, passa a impressão de que a realidade foi registrada “tal e qual”. Além disso, também a imediatez da foto colabora para potencializar o poder da imagem de aproximar o leitor/espectador de uma “pretensa” realidade, como se essa característica pudesse evitar as distorções ou manipulações próprias da criação, diferente do que se espera do registro documental.

5.1.5 Documentários S/A

Do mesmo modo que se revelou pertinente a aproximação entre *Estação Carandiru*, *Pixote* e *Lúcio Flávio*, textos de autores diferentes, mas adaptados para o cinema pelo mesmo diretor, evidenciando intensa relação entre os campos literário, cinematográfico e jornalístico, é possível estabelecer uma sutil diferença entre romance-reportagem e romance testemunhal. Ambos têm o testemunho como componente, de modo que, assim, aproximam ainda mais o leitor da história narrada e, conseqüentemente, da realidade. A diferença, porém, evidencia-se desde o projeto literário. De maior familiaridade com o discurso jornalístico, o romance-reportagem tem a investigação da realidade e o registro dos resultados como as principais preocupações do autor. Por essa razão, pode-se caracterizar o afastamento entre um texto e outro, afirmando que o romance testemunhal se aproxima mais do gênero biográfico ou memorialístico, afinal, resulta, via de regra, de uma experiência casual, não premeditada. É essa característica que motiva um breve paralelo entre *Estação*

Carandiru e *Cidade de Deus*, apesar de a crítica se deter mais sobre o tema da exclusão que sobre a forma literária. Não raro, há referência ao fato de *Carandiru* ser uma espécie de continuidade de *Cidade de Deus*. O mesmo acontece entre *Carandiru* e *Pixote*. Entretanto, enquanto essa associação é motivada, sobretudo, pelo fato de ambos os filmes terem sido dirigidos por Hector Babenco, a ligação entre *Carandiru* e *Cidade de Deus* deve muito à época de lançamento dos filmes, em 2001 e 2003, respectivamente.

Além da narrativa testemunhal, os livros de Lins e Varella e os filmes de Meirelles e Babenco focalizam dois ambientes marginalizados, a favela e o presídio. “Enquanto um é o retrato da marginalidade em campo aberto, *Carandiru* limita o espaço físico e remonta as vidas e ramificações daqueles que foram presos.” (PIRES, 2008, p. 2). Ambos os cenários têm suas próprias leis e determinam uma hierarquia como meio de organização social:

Essa nova sociedade hierarquizada que se vê na Casa de Detenção, assim como na Cidade de Deus, reflete o próprio país, num espaço geográfico em menor escala. Enquanto vemos pela televisão presidente, ministros, executivos, políticos e jornalistas, não temos a oportunidade de ver como funciona a mesma hierarquia no microcosmo desses guetos sociais. São traficantes, faxineiros, enfermeiros, cozinheiros, laranjas para assumir o crime de outrem e muitas outras “funções” que se amontoam dentro daquele espaço limitado. (PIRES, 2008, p. 2).

Em *Cidade de Deus*, Dadinho, que depois se transforma no temido Zé Pequeno, faz carreira no tráfico, porque tem duas características essenciais: é líder nato, além de ser extremamente cruel. Em *Carandiru*, a liderança do presídio cabe a Nego, personagem de Ivan de Almeida. É ele quem serve de mediador entre Lula e Peixeira, na confusão que abre o filme. O personagem tem acesso irrestrito aos companheiros e às autoridades. Por isso, pode fazer qualquer negociação entre os presos e o diretor do presídio, Seu Pires. As regras no presídio, assim como na favela, não correspondem sempre à convenção social e são punidas de modo mais extremo. Os contraventores pagam com a vida.

Sendo assim, o melhor que se tem a fazer é obedecer às normas vigentes, ditadas por quem pode mais. Citem-se, como exemplos, o famoso episódio dos meninos da Caixa Baixa, na produção de Fernando Meirelles, e a chegada de Deusdete em *Carandiru*, quando Peixeira informa ao novato que na cela há vaga, “só que custa duzentos paus”. (CARANDIRU, 2003). Outra regra interna do presídio é o preconceito em relação aos estupradores, justificativa mais que suficiente para o final do personagem de Enrique Diaz. Traidores e devedores também eram punidos exemplarmente, como comprovam os personagens Zico e Ezequiel. Enquanto esse tem de enfrentar o reduto de maior perversidade e violência do presídio, Zico é morto pelos companheiros, por ter matado Deusdete, seu amigo de infância e, talvez o mais grave, sem a permissão de seus superiores.

Em *Estação Carandiru*, Dráuzio Varella, logo nas primeiras páginas, faz uma controvertida referência à hierarquia evidenciada na Cada de Detenção:

Neste livro, procuro mostrar que a perda da liberdade e a restrição do espaço físico não conduzem à barbárie, ao contrário do que muitos pensam. Em cativeiro, os homens [...] criam novas regras de comportamento com o objetivo de preservar a integridade do grupo. Esse processo adaptativo é regido por um código penal não escrito, como na tradição anglo-saxônica, cujas leis são aplicadas com extremo rigor. (VARELLA, 1999, p. 10).

O trecho transcrito anteriormente, de linguagem marcadamente didática, menciona a organização como um argumento que exalta a humanidade, em vez da barbárie e da animalização, mas informa, ao final, que as faltas cometidas são rigorosamente punidas. Até que ponto essa associação entre violência desmedida e justiça pode reforçar a premissa básica defendida pelo autor, no início de seu relato?

Depois dessa introdução, Varella faz questão de apresentar ao leitor algumas regras válidas na cadeia: “Pagar a dívida assumida, nunca delatar o companheiro, respeitar a visita alheia, não cobiçar a mulher do próximo [...]” (VARELLA, 1999, p. 10). As regras, do modo como foram registradas pelo autor, remetem aos dez mandamentos, relação que é posta mais em evidência,

quando um desses princípios é ignorado. Ter passado por cima do primeiro item dessa lista custou caro a Ezequiel, personagem de Lázaro Ramos. Como se não bastassem as ameaças constantes feitas a ele por Zico, ele teve de convencer a irmã a aceitar transar com outros presos, para saldar a dívida dele, aos poucos; depois, foi obrigado a assumir a culpa pelo assassinato de Zico; e, finalmente, foi transferido para o “Amarelo”, localizado no quinto andar do Pavilhão Cinco:

Vão para o Amarelo os que estão ameaçados de morte e alguns infelizes que, simplesmente, não têm onde morar. [...]. O Cinco é o pavilhão dos sem-família [...], é o pavilhão da ralé [...]. Como na população local misturam-se justiceiros, estupradores, delatores e presos que estão em dívida com outros, os habitantes do Cinco, conscientes do perigo que correm, precisam estar preparados para se defender. (VARELLA, 1999, p. 29).

Lucas Pires, no artigo *Babenco traz sua visão do país Carandiru*, compara *Cidade de Deus* e *Carandiru* também a partir do tema da exclusão social, fazendo uso dos personagens de Bené e Ezequiel, afirmando que não há diferença entre os dois, já que, “enquanto um está preso, endividado e marcado para morrer, o outro é um dos ‘donos do pedaço’ na favela, mas não tem a liberdade para ir aonde quer e nem comprar o que quer”. (PIRES, 2008, p. 2). A relação entre essa observação e a criação de leis próprias, para vigorarem na prisão e na favela, intensifica-se, afinal, os excluídos, para sobreviverem, criam mundos paralelos. Isolados da sociedade em geral, não basta que ocupem a periferia. É necessário forjar um mundo completo, que funcione e, sobretudo, com fronteiras nítidas que os separem dos habitantes do centro. Relegados à margem, são destituídos de muitos de seus direitos e, assim, desenvolvem leis e mecanismos próprios, que passam a ser encarados como válidos ou autênticos (pelo menos naquele microcosmo em que vigoram, a despeito das convenções sociais e das disposições legais que são seguidas pelo centro).

Outra comparação possível é entre o livro escrito por Dráuzio Varella, a adaptação fílmica feita por Hector Babenco e o documentário *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. A inter-relação de gêneros é compreensível, pois, se o romance-reportagem e o romance testemunhal aprofundam a relação

entre o literário e o extraliterário, ou entre ficção e realidade, não surpreende que os livros que fazem parte dessas categorias e os filmes baseados neles revelem maior parentesco com os documentários. O que vincula diretamente o documentário de Paulo Caldas e Marcelo Luna às obras de Varella e Babenco é a filmagem de parte de um show dos Racionais MCs. A música que ganha destaque é *Diário de um detento*, cujo tema é o massacre ocorrido, em outubro de 1992, na Casa de Detenção de São Paulo. Lançado em 2000, entre a publicação de *Estação Carandiru* e a estréia de *Carandiru*, nos cinemas, *O rap do pequeno príncipe* também opta por dar ênfase à exclusão, tema reforçado pelo recurso intertextual, que permite a inserção da música dos Racionais no documentário. O objetivo é o mesmo: chamar a atenção do público em geral para a humanidade dos presos, que costumam ser animalizados, e, portanto, banidos do sistema. A cisão entre os dois mundos e o preconceito ficam claros nestes versos:

Ratatatá, mais um metrô vai passar.
 Com gente de bem, apressada, católica.
 Lendo jornal, satisfeita, hipócrita.
 Com raiva por dentro, a caminho do Centro.
 Olhando pra cá, curiosos, é lógico.
 Não, não é não, não é o zoológico
 Minha vida não tem tanto valor
 quanto seu celular, seu computador. (RACIONAIS MCs, 2008, p. 1).

O fato de serem considerados dispensáveis, execráveis, suscita o debate sobre criminalidade, violência e sobre a oposição entre os bandidos e aqueles que representam a lei. A crítica ferrenha e ácida que caracteriza o *hip hop* marca presença, acusando diretamente o sistema e o Governo da época de terem motivado o massacre, afinal, as vítimas foram presidiários e, como tais, eram considerados a escória da sociedade:

Dois ladrões considerados passaram a discutir.
 Mas não imaginavam o que estaria por vir.
 Traficantes, homicidas, estelionatários.
 Uma maioria de moleque primário.
 Era a brecha que o sistema queria.
 Avise o IML, chegou o grande dia.
 [...]

Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo... quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio! (RACIONAIS MCs, 2008, p. 1).

E, finalmente, a demonstração da consciência da condição marginalizada do eu-lírico: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento?/ Dia 3 de outubro, diário de um detento.” (RACIONAIS MCs, 2008, p. 1). Através desse fragmento, os Racionais MCs podem ser associados com facilidade a Dráuzio Varella e a Hector Babenco. A arte, com seu apelo social, precisa dar aos grupos excluídos a visibilidade necessária para a outra versão dos fatos, que nunca será conhecida, sem a ajuda de veículos como o livro, o filme ou a música. Não há como fugir ao peso da exclusão e, automaticamente, aqueles que a sofrem são desacreditados. Desse modo, autores, compositores e cineastas, conhecendo as normas ditadas pelo sistema, optam por mediar a relação dos grupos marginalizados com o público e aceitam servir de porta-vozes, para que o que eles têm a dizer possa, enfim, ser ouvido.

De modo a discutir o paradoxo que se instaura na relação complexa entre segurança e violência, os protagonistas de *O rap do pequeno príncipe* remetem ao ideal justiceiro dos membros do Esquadrão da Morte, cuja missão era “limpar a cidade”. No filme *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, de Hector Babenco, um discurso lido por um policial, chefe do Esquadrão, depois do enterro de um integrante do grupo, lembra o princípio que orientava as ações da organização: “A mancha do crime se apaga à força.” (LÚCIO, 1977). A prioridade era extirpar o mal, punindo os culpados com rigor. O elemento complicador era que os justiceiros, combatendo a violência com mais violência, igualavam-se aos piores criminosos. A inferiorização reservada aos “criminosos” aparece já no início do documentário, em uma cena que mostra um homem rastejando na rua, em meio aos demais, que estão em pé. No final, nova referência aos “seres rastejantes”, chamados “almas sebosas” pelos justiceiros.

A equação é simples: se alguém cometeu um crime, deve ser punido. Em outras passagens do filme, a divisão ilusória e falaciosa que é feita entre bandidos e justiceiros reaparece no anúncio de um programa de rádio: “Quem

não reage rasteja.” (O RAP, 2000). O perfil dos personagens é bastante incoerente. Eles têm como ídolos Che Guevara, Zumbi e Luther King. Além disso, pedem à sociedade que não associe a periferia à criminalidade, julgando os bandidos pela aparência, pois muitos usam paletó, mas o que dizer dos protagonistas do documentário, que alimentam o estereótipo a que reagem? Seus discursos não condizem com o que é retratado no filme. Helinho e Alexandre, os dois justiceiros de *O rap do pequeno príncipe*, subvertem princípios éticos e religiosos e exemplificam um comportamento obsessivo, pois acreditam que, quando uma “alma sebosa” morre, nasce outra. Helinho foi condenado a 99 anos de prisão. Era justiceiro por opção, a exemplo de outro personagem, preso por ter executado um garoto, mais um crime a figurar em sua lista de 440 homicídios.

A relação mais evidente, no entanto, é a que vincula o documentário ao clássico *O pequeno príncipe*, escrito em 1943, por Antoine de Saint-Exupéry. São muitas as referências desse livro ao fato de existirem, no reino do pequeno infante, sementes boas e más. Era necessário que as más fossem descobertas logo, pois, quanto mais tempo se passasse, mais difícil seria livrar-se delas. Mas a passagem mais enfaticamente aproveitada pelos documentaristas, para relacionar o filme ao clássico infantil, é, sem dúvida, aquela sobre a “limpeza do planeta”.

Ressalte-se, porém, que *O rap do pequeno príncipe*, dentre os filmes e os livros citados até agora, neste capítulo, sem esquecer a música dos Racionais MCs, é, talvez, o exemplo mais complexo, pois apresenta a exclusão dentro de um grupo excluído. Quem “reage contra as almas sebosas” são os mesmos moradores da periferia. Criminosos e justiceiros habitam o mesmo “gueto”, ou seja, ambos são excluídos. A exclusão, então, nesse caso, não se dá do centro para a margem. A cisão acontece dentro da própria periferia, o que fragmenta ainda mais a sociedade e retrata, de modo aterrador, a luta entre iguais, já que a diferença é apenas fruto da capacidade de desvirtuar normas e preceitos, traço que se sobressai no perfil dos justiceiros.

Mais um documentário de fácil relação com *Estação Carandiru, Carandiru* e também com *O rap do pequeno príncipe é O prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento. Assim como no documentário de Paulo Caldas, o *rap*, o *funk* e o *hip hop* aparecem para completar o cenário da periferia. Paulo Sacramento faz seu filme ser apresentado musicalmente: “Aí, moçada, o filme começa agora.” (O PRISIONEIRO, 2004). Essa “deixa” aparece logo depois de um show de *rap* inserido na seqüência do filme, depois de delineada a estrutura narrativa. Como nas obras de Varella e Babenco, fica claro que será privilegiada a fragmentação, com diversas tomadas e depoimentos. A relação com *O rap do pequeno príncipe* fica mais a cargo da função da música, que rememora o massacre de 1992. Inclusive, em *O prisioneiro da grade de ferro*, o espectador é informado de que um dos depoentes é um sobrevivente da chacina. Novamente é apresentada a preocupação com o relato testemunhal, ainda mais em se tratando de um documentário.

Uma característica que chama atenção, no filme de Paulo Sacramento, é a execução do projeto. O filme é resultado da reunião de filmagens feitas pelos próprios detentos, que foram devidamente motivados e treinados pelo diretor e por sua equipe, um ano antes da implosão do Carandiru, em 2002. Dráuzio Varella e Hector Babenco contam a história antes da implosão de três pavilhões da Casa de Detenção. Contudo, a obra de Babenco conta com um diferencial: *Carandiru* foi lançado depois da implosão. As imagens reais da destruição dos pavilhões foram filmadas por oito câmeras e, posteriormente, usadas para encerrar a adaptação fílmica.

Em *O prisioneiro da grade de ferro*, inverte-se o processo. Os depoimentos e as filmagens foram realizados em 2001, mas o filme foi lançado apenas em 2004. Logo, a idéia do diretor foi reativar o Carandiru, colocando, no início de seu filme, imagens da implosão ao contrário, para dar a idéia da tentativa, por parte de sua equipe e dos presos que participaram do documentário, de reconstituir o cotidiano da prisão, mostrando o trabalho dos internos, que costuram as calças do próprio uniforme, fabricam pipas, praticam boxe, música, desenho e pintura. Além disso, também há espaço para as

palestras feitas na triagem, a contagem diária, a distribuição das marmitas e a filmagem de espaços como a escola e a biblioteca.

Implicitamente, há a intenção de registrar a versão dos próprios presos sobre sua condição. O objetivo se aproxima muito daquele apresentado por Dráuzio Varella, na introdução de seu livro, afinal, ressaltando-se o dia-a-dia da cadeia, pode-se desmistificar e humanizar as pessoas que fazem parte daquela sociedade marginalizada. Tal intento é posto em prática nas primeiras cenas de *O prisioneiro da grade de ferro*, que mostram um preso fazendo café e, depois, apresentam alguns presos, a partir de foto, nome e número do pavilhão.

Mesmo optando por um formato diferente, o de documentário, Paulo Sacramento não se afasta dos projetos de Dráuzio Varella e Hector Babenco. Essencialmente, o livro e os filmes (o documentário e o de ficção) defendem a mesma idéia, tanto que é possível fazer uma leitura de *O prisioneiro da grade de ferro*, com base no que Maria Silvia Camargo escreveu sobre *Carandiru*:

De cara o filme desmistifica algumas idéias que o público possa vir a ter sobre uma prisão: em primeiro lugar o Carandiru não era uma prisão. Os sete mil presos moravam lá. Só em uma parte do filme eles não têm o controle sobre suas casas: na época do massacre, em 1992. De resto, decoram as celas como querem, se vestem como querem e têm códigos de honra próprios. (CAMARGO, 2008, p. 1).

No filme de Babenco, há uma fala, do diretor do presídio ao médico, que reforça a idéia apresentada no trecho transcrito acima: “Presos? Eles são os donos da cadeia.” (CARANDIRU, 2003). O retrato do presídio como casa também foi prioridade para Dráuzio Varella, que incluiu fotos do interior de algumas celas, de modo a ressaltar a limpeza e a arrumação, através da preocupação com a decoração, inclusive, e não apenas com os utensílios básicos. Algumas fotos dão a noção exata das celas como lar, com mesas improvisadas, painéis, aparelhos de TV, armários, quadros, cobertores, colchões colocados sobre caixotes e até mesmo cremes e espelhos.

Outro ponto em que as obras de Varella e Sacramento convergem é a descrição da rotina dos presos, com horários e a função de cada um. Os relatos

que compõem *Estação Carandiru* informam, por exemplo, que a contagem e o café acontecem sempre às cinco horas; o almoço, às nove; o jantar, às quatorze ou quinze horas, seguido de nova contagem, às dezessete; finalmente, as celas são fechadas às dezenove horas. Ao contrário do ócio e do trancafiamento, que podem fazer parte do perfil da vida na cadeia esperado pelo leitor/espectador, mostra-se uma vida muito próxima do cotidiano daqueles que vivem em liberdade: “[...] o vaivém é infernal na galeria e na escada gasta pelo uso. [...]. Parecem homens de negócios com hora marcada.” (VARELLA, 1999, p. 45). Passagens como essa e o fato mesmo de levar ao conhecimento do público que as celas são abertas pela manhã e que todos transitam pelo presídio com liberdade colaboram muito para a mudança de ponto de vista da sociedade em geral sobre uma realidade que ela não conhece a fundo.

Nesse aspecto, Hector Babenco também faz sua parte, quando retrata, por exemplo, a academia que os presos improvisaram, com latas, pedaços de pau e garrafas vazias, ou quando ressalta a religiosidade, que recebe evidência nas cenas que mostram os presos na cela, rezando, no casamento de Lady Di com Sem Chance e na existência de um templo evangélico no presídio. Outro momento, no filme, que dá espaço a uma percepção diferente da vida na cadeia acontece durante um passeio do médico pelos corredores, na hora de ir embora. Antes de se dirigir ao portão de saída, o personagem pára no meio do pátio e contempla a vista do presídio à noite. Em vez de celas, a noção que se tem é a de inúmeros apartamentos, alguns com roupas estendidas nas janelas, e a maioria das luzes acesas. Os exemplos não param por aí. Ainda são dignas de destaque as situações familiares propiciadas pelo dia de visita, principalmente aquela vivida por Antônio Carlos, personagem de Floriano Peixoto. Ele recebe mulher e filhos e, na ocasião, comemora o aniversário de um deles, com direito a bolo e *Parabéns a você*.

O personagem de Milton Gonçalves, Seu Chico, também ajuda a compor esse breve panorama da vida social dentro do presídio. Praticamente desde o início do filme, Seu Chico se prepara para reencontrar uma das filhas, depois de receber a notícia de que ela quer visitá-lo. Diante disso, ele faz o pedido ao

diretor de que a ida dela até o Carandiru não seja no dia de visita normal. Com seu pedido atendido, improvisa, em uma tenda, o ambiente mais agradável possível para receber a filha, com cadeiras, mesa, pratos especiais e até refrigerante. No entanto, é o mesmo personagem que dá o contraponto dessa realidade aparentemente normal vivida pelos presos. O esforço é pela convivência pacífica com os demais e pela reprodução de situações e ambientes que se aproximem bastante da realidade que eles tinham antes da prisão. Porém, falta-lhes o essencial, a liberdade, e isso não os deixa esquecer de que a vida na cadeia pode ser a melhor possível, mas está longe de ser a ideal.

Perante as autoridades, os internos continuam sendo excluídos¹⁰ e isso é mencionado como uma das razões para a dimensão assumida pela ação da polícia, para conter a rebelião, de acordo com o depoimento de vários detentos sobreviventes. Dessa forma, ao mesmo tempo em que se desmistifica a vida na cadeia, reforça-se a opressão sofrida pelos internos, devido à condição marginalizada que assumem. Sob esse ponto de vista, não há diferenças entre os policiais que fizeram o massacre e os justiceiros mostrados no documentário *O rap do pequeno príncipe*.

Para os criminosos, não há perdão. A única solução é a punição, mesmo que essa exija violência extrema. As imagens do massacre, nos quinze minutos finais do filme dirigido por Hector Babenco, têm a missão de mostrar o que parece inalterável e, mesmo acontecendo de fato, ou não é levado ao conhecimento do público, ou, nas poucas vezes em que o oposto acontece, a manipulação é a chave para a construção de uma versão oficial e favorável às autoridades. Sendo assim, não há um lado bom na vida doméstica dos presos. Há apenas um esforço sobre-humano de sobrevivência. Qualquer positividade que possa acompanhar a representação da realidade dos moradores do Carandiru cai por terra com duas falas de seu Chico ao médico. A primeira é: “A melhor coisa da cadeia é sair dela” (CARANDIRU, 2003) e a segunda é quando Seu Chico, enfim livre, responde ao doutor, que lhe deseja paz: “Fica você com

¹⁰ Ressalte-se, no entanto, que, no filme, o preconceito e o abuso de poder não são exercidos pelo diretor do presídio, mas pelo Governador, pelo chefe do batalhão enviado, na ocasião da rebelião, e pelos policiais que protagonizam o massacre.

ela. Aí dentro você vai precisar mais que eu.” (CARANDIRU, 2003).

5.2 MUITO ALÉM DO CRISTO REDENTOR... CIDADE DE DEUS

Diferente do que acontece em *Pixote*, que privilegia a cidade, mas trata de enfatizar o outro lado do progresso das grandes cidades, *Cidade de Deus* se detém sobre um território literalmente à margem do centro, na periferia. Apesar disso, há um ponto comum entre as duas obras, porque o projeto é o mesmo: mostrar realidades negadas constantemente, recusa que gera um círculo vicioso que põe em questão a exclusão e a marginalidade. Na relação de causa e efeito, qual é a função de uma e de outra? Por viverem à margem, determinados grupos de pessoas são excluídos, ou a exclusão social é o que obriga a delimitação de território, determinando a marginalidade?

Afinado com a urgência das grandes cidades, com o crescimento da violência e, conseqüentemente, da insegurança, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, privilegia a urbanidade. No entanto, essa questão é marcada pela pobreza e pela exclusão, relacionando-se com o histórico de formação e remoção de cortiços e favelas, desde o final do século XIX. O livro de Paulo Lins enfoca o começo do conjunto habitacional Cidade de Deus, surgido nos anos 60. O projeto que possibilitou sua construção, denominado *Aliança pelo progresso*, foi financiado pelo Governo norte-americano. Construída de 1962 a 1965, a Cidade de Deus foi efetivamente ocupada em 1966, depois de uma enchente que deixou várias famílias desabrigadas. Porém, o local não significava apenas esperança aos desabrigados. Era sinônimo de sofrimento para aqueles que foram obrigados a deixar seus lugares de origem, para que o problema social do crescimento da população das favelas fosse ocultado e deixasse de interferir na estética dos bairros nobres da cidade.

Aliás, a liberação das áreas nobres do Rio de Janeiro, paulatinamente invadidas pela pobreza, era um dos objetivos mais importantes da política de

remoção, assim apresentada por Marcelo Monteiro:

No auge da ditadura militar, o Governo Federal criou um órgão chamado Coordenação da Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio (Chisam), que tinha como objetivo principal acabar com todas as favelas da cidade num prazo máximo de dez anos. (MONTEIRO, 2008, p. 1).

Situada na Zona Oeste, Cidade de Deus recebeu ex-moradores de várias favelas da Zona Sul. De acordo com Christina Vital da Cunha, com base no decreto n° 3.330/68, “entre 1968 e 1973 foram removidas 80 favelas” (CUNHA, 2008, p. 25), no Rio de Janeiro. O destino das pessoas “removidas” eram os conjuntos construídos longe do centro:

Durante seus quatro anos de mandato, entre 1960 e 64, o governador Carlos Lacerda defendeu uma reformulação completa da política habitacional no Estado do Rio. Seu objetivo era levar os pobres para a periferia, nos mesmos moldes do que acontecia nas principais cidades da Europa e Estados Unidos. Foi durante seu governo que foram construídas a Vila Kennedy, em Senador Camará, a Vila Aliança, em Bangu, e a Vila Esperança, em Vigário Geral, além da Cidade de Deus, em Jacarepaguá, que sozinha recebeu moradores de 63 favelas extintas. (MONTEIRO, 2008, p. 4).

O processo de remoção, longe de ser uma novidade da década de 60, tinha um histórico anterior bastante considerável. Christina da Cunha, no estudo *Histórias e memórias das favelas*, lembra, por exemplo, a destruição do cortiço *Cabeça de porco*, já em 1893, e identifica o início da ação remocionista, em 1937, na Era Vargas. O que ocorre, na década de 60, é a retomada do projeto político, sinal claro de adesão à concepção que orientou vários governantes, os quais encaravam as favelas como “aberrações”:

Segundo relatório oficial da Fundação Leão XIII, de 1968, as favelas eram “uma aglomeração irregular de subproletários sem capacitação profissional, baixos padrões de vida, analfabetismo, messianismo, promiscuidade, alcoolismo... refúgio para elementos criminosos e marginais, foco de parasitas e doenças contagiosas”. (MONTEIRO, 2008, p. 4).

De início, depois que recebiam uma carta informando o prazo de que dispunham para deixarem suas casas, os moradores das favelas eram cadastrados pelos agentes das associações comunitárias e avisados dos locais que podiam habitar. Para que esse mecanismo fosse adotado, a ditadura fez sua parte. Houve casos de líderes da Federação da Associação de Favelas do Estado da Guanabara presos no DOPS, durante dias, para serem convencidos a acatar as normas instituídas pelo regime. Evidentemente, a pressão sofrida pelas lideranças não era de conhecimento dos moradores das favelas:

“Eles só se deram conta da realidade quando chegaram lá. A Zona Oeste era um vazio”, confirma Marcelo Baumann. A longa distância do Centro da cidade, a precariedade dos transportes e a infra-estrutura ainda em fase de instalação [causaram] grande descontentamento entre os removidos. (MONTEIRO, 2008, p. 3).

Fora a coação exercida pelo Governo, chama atenção o incêndio que destruiu a favela da Praia do Pinto, episódio que muitos, até hoje, consideram ter sido proposital, já que acelerou o processo de remoção.

Pode-se dizer que, atualmente, a “desfavelização” continua acontecendo, mas através de estratégia diferenciada. Em vez da política da remoção, privilegia-se a urbanização. Um dos objetivos continua sendo o embelezamento da cidade, mas varia o modo para se conseguir isso. Christina da Cunha aponta que, de 1990 a 2000, o número de favelas continuava imenso. Nesse período, na capital carioca, existiam “160 ‘bairros formais’ e 741 favelas”. (CUNHA, 2008, p. 34). A saída da urbanização motivou a criação de projetos como o *Favela bairro*, em 1993. Com medidas como essa, tenta-se resolver o problema arquitetônico, mas o humano subsiste. No fundo, os moradores da favela ainda carregam o estigma de que são “aberrações” ou de que fazem parte de um “submundo” e são as marcas dessa exclusão, responsável pela marginalização, tanto espacial quanto social, já que uma decorre da outra, que se relacionam à violência.

Esse breve panorama sobre a formação da favela Cidade de Deus atende a vários objetivos. O primeiro diz respeito à ampliação do contexto que Paulo

Lins utiliza, no início de seu livro. O segundo refere-se à tentativa de marcar a presença desse contexto como característica mais do livro que do filme homônimo, dirigido por Fernando Meirelles. Ao contrário do texto literário, o filme não investe tanto na apresentação da povoação inicial de Cidade de Deus e na construção da favela como transformação espacial e social. O que há, na adaptação fílmica, é a contemplação das fases distintas que compõem o romance, necessária não só para manter o vínculo com a obra original, mas também para marcar as sucessões, no alto escalão do crime organizado, de modo a destacar a violência, principal tema da produção dirigida por Meirelles.

A razão para a superexposição desse tema é a sua indissociabilidade do cenário urbano, na contemporaneidade. Sobretudo quando o assunto é tráfico de drogas, os grandes centros ganham destaque. Oferta e procura devem ser compatíveis, além de estarem ligadas a poder aquisitivo e a problemas ou vantagens que os grandes centros costumam oferecer. Se há, por um lado, agitação, estresse, depressão, etc., há, por outro, maior liberdade ou abertura, para se recorrer às drogas como modo de minimizar o impacto dessas questões cotidianas.

Aliás, há tempos, a cidade passou a ser palco de outras situações, bem distintas daquelas que figuravam no regionalismo típico. Tal mudança está entrelaçada ao conceito de identidade, em mutação constante. Como são frágeis e fugazes, as representações da sociedade, em filmes e livros, a exemplo do líquido, como sugere Bauman, correm para acompanhar e, paradoxalmente, tentar deter as transformações, que se fazem ainda mais céleres atualmente: “A busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme. Lutamos para negar, ou pelo menos encobrir, a terrível fluidez logo abaixo do fino envoltório da forma; [...]” (BAUMAN, 2001, p. 97).

Naturalmente, com a mudança dos conflitos, o espaço e a perspectiva sob a qual esse é enquadrado passaram também por intensa revisão. Não é nova a representação urbana que marca as diferenças sociais, como bem atestam *O auto da Compadecida*, *Eles não usam black-tie*, *O grande momento*

ou *Rio 40 graus*. A diferença recai sobre o delineamento de uma fronteira entre as classes, antes nítida e, agora, praticamente invisível, intensificando a inter-relação, reflexo claro da globalização. O global aparece também na atenção aos excluídos, preocupação que não é apenas evidenciada em *Cidade de Deus*.

Nas décadas anteriores, a exclusão foi debatida através da figura do camponês, em filmes como os de Glauber Rocha, ou em inúmeros romances Regionalistas, e também do favelado, presente em algumas das obras citadas, no parágrafo anterior, especificamente na de Guarnieri e na de Nelson Pereira dos Santos. De lá para cá, o que muda é a facilidade com que os excluídos de *Cidade de Deus* ou *Carandiru*, por exemplo, se identificam com suas minorias correspondentes, nas mais diversas partes do mundo, já que a invisibilidade das fronteiras permite esse diálogo. Outro diferencial que caracteriza a produção atual, pensando, agora, principalmente em *Cidade de Deus*, é a violência mais marcada do que em *Eles não usam black-tie* ou em *Rio 40 graus*:

A violência surge como resultado [...] de exclusão, marcando a falta de negociação entre os locais. [...].

Assim, na década de 1990, o tema da periferia e da favela é retomado, simultaneamente, por ambos os meios, substituindo o espaço, que, outrora, era preenchido pelo sertão. Esse interesse por temas sociais relacionava-se com a tradição artística anterior, firmando-se como consequência dum processo histórico. [...] frustrado o ideal socialista, o campo perdia espaço como tema preferido. As favelas voltaram ao foco como espaço representante das minorias excluídas do sistema capitalista, apartadas do consumo e das políticas públicas. Durante os trinta anos que separaram o sertão da favela, as questões governamentais e partidárias tornaram-se o tema preferido das artes. Com os olhares voltados para o golpe militar, o comunismo, a ditadura, o AI-5, a democratização do país, o exílio, a guerra fria, os movimentos dos trabalhadores, a dívida externa e as Diretas Já, o tema da pobreza foi relegado a um segundo plano. No entanto, ao se ignorar a exclusão no interior da periferia, se chocava o ovo da serpente. A exclusão deu origem, posteriormente, à violência, que veio a ser um dos temas principais na década de 1990. (SILVA, 2008, pp. 1-2).

Além do maior destaque dado à violência, que, naturalmente, mistura-se a outros problemas urgentes da sociedade atual, como o crescimento do tráfico de drogas e a insegurança, Mariana Gesteira da Silva aponta mais uma diferença da produção atual em relação àquela da década de 60. Segundo a autora, hoje, os excluídos recebem voz, “buscam falar de si mesmos”, o que “se contrapõe à

postura adotada anteriormente, na qual o intelectual militante era uma espécie de porta voz da coletividade”. (SILVA, 2008, p. 1). Dessa forma, a literatura e o cinema ilustram, mais uma vez, o equilíbrio entre coisas distintas, tornando impossível a delimitação de um período que privilegie mais ou menos o cenário urbano ou o rural que outro. A urbanidade marcou presença em diversas obras do passado, com destaque para a prosa Realista, a poética Modernista de Oswald de Andrade e Álvaro de Campos, o filme *O grande momento*, de Roberto Santos, as chanchadas, ou as peças de Nelson Rodrigues e suas adaptações fílmicas, mas voltou a ser privilegiada, em *Cidade de Deus*.

Do mesmo modo que a urbanidade, o cenário interiorano teve representações significativas, em diferentes épocas: no regionalismo de Alencar, na prosa Pré-modernista de Euclides da Cunha e no Regionalismo de 30 (levando em conta inúmeros textos literários e os filmes a que eles deram origem), sem esquecer as muitas produções do Cinema Novo. Porém, ainda hoje, o regionalismo dá o ar da graça, como bem exemplificam títulos relativamente recentes, como *O auto da compadecida*, *Lisbela e o prisioneiro* e *O coronel e o lobisomem*. A partir disso, conclui-se que, na contemporaneidade, é impossível estabelecer uma tendência isolada que defina o cinema brasileiro. O único caminho viável é afirmar uma certa predominância. Hoje, o destaque maior é dado à urbanidade. As produções mais regionalistas ficam em segundo plano, como modo de reação e resistência aos modismos instituídos pela globalização.

A sobreposição de um espaço a outro é, em qualquer período, reflexo do contexto histórico-social, que, à medida que vai mudando, demanda reflexões e representações diferentes. Desse modo, o valor de *Cidade de Deus* está em sua atualidade. Apesar de livro e filme serem ambientados em décadas passadas, os temas que abordam são atuais e polêmicos, dividindo a opinião da sociedade, que os julga reais e de primeira ordem. Beatriz Jaguaribe, no texto *O choque do real: a violência e as estéticas do realismo midiático e literário*, comenta a importância da violência urbana para a caracterização da sociedade brasileira atual, como exemplifica o trecho a seguir:

Acossados pela violência urbana alardeada cotidianamente nos meios de comunicação, os habitantes das grandes cidades brasileiras já não sofrem apenas o impacto do "hiper-estímulo" urbano. Agora, na dissolução da metrópole, transitamos pelos meandros da cidade sob o signo da incerteza. [...]. Em filmes e ficções que retratam as novas realidades urbanas, algumas expressões do realismo estético fazem uso do "choque do real" como estratégia de tornar visível e legível a fragmentação caótica da cidade. A violência urbana, a fotografia do mundo sórdido e os conflitos gerados pelo tráfico de drogas são um aspecto deste painel do contemporâneo. (JAGUARIBE, 2008, pp. 6-7).

Importa ressaltar que a sobreposição dos grandes centros em relação às cidades interioranas não se fez necessária apenas para atender à mudança de prioridades na sociedade brasileira. Aproveitando esse ensejo, mesmo que em segundo plano, essa guinada acabou interferindo na representação "tipo exportação". Assim, em mais um período de retomada, no cinema brasileiro, busca-se enfocar o país sob outro ângulo. Em uma das passagens do filme, quando Buscapé apresenta ao público o famoso trio Ternura, tal preocupação é explicitada em sua fala: "[...] a Cidade de Deus era muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro." (CIDADE, 2002).

Deixas desse tipo sustentam o destaque que a crítica dá ao "ponto de vista interno", aumentando a verossimilhança e a ilusão de realidade. Filme e livro apresentam o outro lado da "cidade maravilhosa", mas quem deu início ao processo foi Paulo Lins, autor do romance que deu origem ao filme, ex-morador e freqüentador assíduo da favela. Depois, Fernando Meirelles intensifica isso, com um elenco que reúne atores profissionais e moradores da favela que nunca tinham tido experiência com câmeras e sets de filmagem, mistura que José Paulo Bandeira da Silveira denomina "técnica neo-realista", o que, para ele, "permite um agenciamento estético realista notarial do povo no cinema." (SILVEIRA, 2006, p. 2).

Nesse ponto, já é possível associar a violência e a mudança de foco na percepção da realidade com a exclusão. Visualizando os arredores dos grandes centros, chega-se a realidades pouco discutidas ou representadas. "Os locais privilegiados para a dramatização da cidade em conflito são as favelas,

subúrbios pobres e presídios das grandes cidades brasileiras.” (JAGUARIBE, 2008, p. 7). Essa tendência, que pode ser representada por *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *O invasor*, apresenta consonância com alguns programas de televisão que estrearam, nos últimos anos, na Rede Globo, como *Antônia*, *Cidade dos Homens*, *Central da Periferia*, de novelas como *Duas caras*, também da Globo, e *Vidas Opostas*, da Record, e da minissérie *A lei e o crime*, também da Record.

Com *Vidas opostas*, o autor Marcílio Moraes renovou o padrão novelístico, que, antes, privilegiava nitidamente a burguesia. Partindo do romance entre um milionário e uma moradora de favela, mistura-se o Rio de Janeiro dos cartões-postais ao cenário dos morros cariocas. O tráfico, a violência e a corrupção não poderiam deixar de aparecer no retrato de uma favela, mas, para evitar a reprodução de estereótipos, buscou-se ir além disso e mostrar a rotina das pessoas que moram nas comunidades carentes, a fim de promover algumas desmistificações e minar o preconceito.

No início de 2009, o autor voltou a falar de contraste social, corrupção e violência na minissérie *A lei e o crime*. Os protagonistas são uma delegada, Catarina (personagem de Francisca Queiroz), e o chefe do tráfico no Morro do Alvorada, Fernando, mais conhecido como Nandinho da Bazuca (personagem de Ângelo Paes Leme). Nos capítulos da série, são explorados a corrupção policial, a guerra entre chefes de morros vizinhos e o comando dos traficantes e dos chefes das milícias sobre os moradores das favelas. Discutindo as mesmas questões, estrearam, posteriormente, *Poder paralelo*, também na Rede Record, e *Força tarefa*, na Globo. No entanto, apesar de os títulos darem prova da similaridade que existe entre as obras, nem uma delas foi páreo para *A lei e o crime*.

Na esteira de Marcílio Moraes, Aguinaldo Silva incluiu, em *Duas caras*, a favela da Portelinha. A proposta do autor era apresentar o outro lado das favelas, razão pela qual, ao contrário do autor de *Vidas opostas*, abriu mão do destaque ao tráfico de drogas: “Chega de mostrar favelas que só têm bandidos, freak, cara tocando pandeiro ou mulata balançando o traseiro — diz Aguinaldo

no seu blog — o que eu quero mostrar é que lá moram pessoas comuns e que elas são a maioria.” (BRANDÃO, 2008, p. 2). A declaração do autor explica o mundo asséptico e, em muitos aspectos, irreal da favela concebida por ele. Apesar disso, a novela cumpre a meta estabelecida pelo escritor e, além disso, promove o diálogo entre a classe dominante e os excluídos. Essa junção fazia parte também da abertura da novela, que mostrava barracos ao lado de arranha-céus.

A paisagem é bastante representativa da realidade brasileira, sobretudo em se tratando do Rio de Janeiro, o que nos leva de volta às questões da desfavelização e da política da remoção, que abriram este capítulo, a fim de explicitar o contexto da construção da favela Cidade de Deus. Como mencionado anteriormente, a invasão das favelas continua preocupando cidades como a capital carioca, o que prova a atualidade da proposta de *Duas caras*. Aliás, na *Veja* de 26 de dezembro de 2007, uma reportagem sobre o Morro Dois Irmãos, no Rio, publicou uma imagem que em tudo lembra a abertura da novela de Aguinaldo Silva. O ponto turístico do Leblon é mostrado invadido por barracos da imensa favela do Vidigal, de um lado, e, de outro, pela recente Chácara do Céu, que conta, por enquanto, com 950 casas.

O curioso, no texto, é que o lado positivo da denúncia feita contra o prefeito César Maia, que, de acordo com Sílvia Rogar, permitiu a construção dos barracos, no local, em troca de votos, assim como fizeram muitos de seus antecessores, é apagado pelo uso da preservação do meio ambiente como pretexto para a interrupção do que a autora chama “favelização”, de modo que qualquer semelhança com o discurso da Era Vargas ou da ditadura não parece ser mera coincidência:

É preciso que a favelização do Morro dos Dois Irmãos seja interrompida imediatamente. E que os barracos já erguidos sejam demolidos o quanto antes. [...]. Permitir que os barracos dominem a paisagem do Leblon é um crime monstruoso. Mexam-se, cariocas, salvem o que é seu. (ROGAR, 2007, p. 53).

5.2.1 Realidade em páginas e em cena

Analisando a similaridade de temas e propósitos que existe entre as novelas mencionadas, na parte anterior, e *Cidade de Deus*, vale ressaltar que, embora haja diferenças significativas entre o discurso novelístico, o romanesco e o cinematográfico, o livro de Paulo Lins e o filme de Fernando Meirelles relacionam-se a *Duas caras* e a *Vidas opostas* por mais um aspecto importante: o referente real. Em vez de optar pelo documentário, Paulo Lins escolhe o romance, permitindo mudanças na transposição da realidade para o universo ficcional, como qualquer escritor, seja ele novelista ou romancista.

Em *Cidade de Deus*, o escritor afirma a base real de seu livro, resultado de inúmeros casos que ele acompanhou de perto, quando morava na favela, ou de dados fornecidos a ele, nas muitas entrevistas que ele realizou para a pesquisa antropológica comandada por Alba Zaluar, ainda que, no início do livro, o autor opte pela estratégia malandra de confundir o leitor, já que, além da palavra “romance”, estampada já na capa do livro, dá o seguinte recado: “Os personagens e situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos e sobre eles não emitem opinião.” (LINS, 2002, p. 6). Embora seja pública e notória a total liberdade utilizada pelo autor, na reunião das diversas histórias que compõem o livro, essa “nota” contradiz suas declarações em outras entrevistas, dadas na ocasião do lançamento do livro e, depois, do filme. Em uma delas, Lins menciona:

O perfil dos personagens veio da realidade. Troquei vários nomes de quem ainda está vivo, mas os que morreram há algum tempo, como Mané Galinha e Zé Pequeno, não troquei, não. Quem mora na Cidade de Deus acaba sabendo de todos os crimes, quem a polícia pegou, quem matou quantos, quem morreu como. Ouvi relatos aterradores, terríveis. Tanto assim que as cenas mais brutais do romance são justamente as calcadas no real. (LINS, 2008, p. 1).

Qualquer que tenha sido a intenção de Lins, em sua frágil tentativa de enganar o leitor, o fato é que ela se perde quando, de modo controverso, no final

do livro, em “Nota e agradecimentos”, o autor afirma: “Este romance se baseia em fatos reais. Parte do material utilizado foi extraído das entrevistas feitas para o projeto ‘Crime e criminalidade nas classes populares’, da antropóloga Alba Zaluar, e de artigos nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*.” (LINS, 2002, p. 403). O saldo da “brincadeira” é que, enquanto a obra “ficcional” pode servir como álibi ou disfarce, o referente real acaba alavancando livro e filme. A razão para isso, de acordo com Beatriz Jaguaribe, deve-se à demanda do “choque do real” e a um tipo de resposta ao sensacionalismo com o qual, muitas vezes, a mídia contorna a realidade:

[...] se temos uma ficcionalização e espetacularização do real nos jornais, televisões, cinema e Internet, também temos uma crescente demanda por um “real” que pareça fruto de uma vivência palpável. Não se trata da nostalgia por um real alheio aos meios de comunicação, mas de uma apreensão das contradições, desejos e dúvidas de personagens e agentes diante do mundo fabricado. (JAGUARIBE, 2008, p. 4).

A consequência de se tratar o real como espetáculo é clara, autorizando e, mais do que isso, exigindo a dissolução das fronteiras entre ficção e realidade, para que esta interfira cada vez mais, e de modo decisivo, no universo ficcional: “[...] há uma demanda por um realismo do real vivido. São estes ingredientes de vivência que potencializam o relato e dão uma autoridade de testemunho.” (JAGUARIBE, 2008, p. 6). Intensifica-se, com obras literárias desse tipo, o papel social da literatura, assim como da arte em geral, pela sua capacidade de filtrar o real, expressando-o de modo particular e, ao mesmo tempo em que se oferece à apreciação crítica, constituindo a leitura crítica “inicial”.

A adaptação fílmica do romance de Lins reforça os referentes reais da história e intensifica a relação real/ficcional, sobretudo no final, quando, em meio ao conflito entre a turma de Mané Galinha e Cenoura e o bando de Zé Pequeno, exhibe trechos da reportagem feita, anos atrás, com o Mané Galinha real, exibida no *Jornal Nacional*. Minutos depois, através de uma observação, revela-se ao espectador o fato de que a história tinha sido baseada na realidade. Quando

sobem os créditos, organizados em tríades, nova surpresa. Os atores principais tinham seus nomes apresentados ao lado de fotos de seus personagens e também dos personagens reais, por eles representados em *Cidade de Deus*.

Isso é sinal de que o filme dirigido por Fernando Meirelles afirma com vivacidade o referente real da obra. Deve-se, no entanto, constatar que a dose de realidade inserida, no universo da ficção, é quase excessiva, a ponto de dominá-lo quase por completo. Mas não é apenas o fato de a história ser calcada na realidade que provoca essa dominação. Importa refletir sobre o tipo de realidade representada no filme. O real que pede passagem é aquele *gauche*, relegado à margem. O espaço reservado ao discurso dos excluídos reinsere, no cenário contemporâneo, o debate entre realidade e idealização, que motivou muitas das características responsáveis pelo delineamento do Cinema Novo.

Periodicamente, as imagens construídas para significarem o Brasil passam por uma espécie de revisão, sobretudo quando se verifica o alastramento de uma determinada idéia, abrangência que pode transformá-la em clichê, banalizando e reduzindo sua função inicial. É nesse sentido que se reconhecem, em *Cidade de Deus* e em outras produções recentes, influências do Regionalismo Modernista e do Cinema Novo, que reagiram fortemente à idealização, dando início a um processo de “desalienação”. A partir da década de 30, predominou o tom de denúncia, já que se apresentava a realidade mais crua do país, ignorada por muitos. Nos anos 60, as produções cinemanovistas primavam pelo estilo documental, aliando a representação da realidade à imperfeição técnica, porque, como afirma José Carlos Avellar, “por trás de toda essa coisa improvisada, imperfeita, mal acabada, estava o sentimento de que o bem-acabado não nos retratava, o perfeitamente narrado não nos narrava”. (MORAES, 1986, p. 64).

Agora, não que a denúncia tenha desaparecido, mas é atenuada, porque já foi estabelecida a consciência dos problemas sociais. A mídia é a maior prova disso. *Cidade de Deus* traz, em 135 minutos de filme, ou em 402 páginas de história, de modo concentrado, o que as revistas e os jornais (impressos, *on-line*

ou televisionados) apresentam em doses homeopáticas, dia após dia. Mudança também importante aconteceu pelo abandono do engajamento ou do aspecto politizado das obras. No Regionalismo e no Cinema Novo, o campo, que circundava a cidade, era naturalmente ligado à marginalização e à exclusão. Atualmente, os excluídos continuam em pauta, mas houve um retorno à urbanidade, na medida em que as minorias próximas aos grandes centros, moradores da periferia ou da favela, voltaram a marcar presença. Essa proximidade garantiu maior vínculo entre as classes sociais distintas que representam a metrópole e o subúrbio, promovendo, em vez do isolamento, a interação e seus conflitos, como bem demonstram *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*.

Além desses aspectos, Rodrigo Cunha e outros críticos usam o adjetivo “revolucionário” para diferenciar as produções do Cinema Novo daquelas que integram o *corpus* fílmico contemporâneo sobre os excluídos. A escolha desse adjetivo se sustenta com a amplitude do projeto ideológico defendido pelos cinemanovistas e que Cacá Diegues tenta explicar da seguinte forma:

Os objetivos do Cinema Novo e de minha geração eram muito simples e apenas três: mudar a história do cinema, a do Brasil e a do mundo. Por trás dessa megalomania, estava uma coragem saudável, uma febre ardente de fazer, uma disposição para todas as experiências. Não sei dizer se o Cinema Novo inventou um cinema para o país ou um país no cinema. Só sei que foi uma bela utopia cinematográfica, que envolvia moral, política e estética. (CUNHA, 2006, p. 2).

O fato é que a aproximação de qualquer filme com o Cinema Novo pode, em vez de um elogio, constituir um entrave. Mariza Leão, em artigo escrito em defesa de *Central do Brasil* e *Guerra de Canudos*, dirigidos, respectivamente, por Walter Salles e Sérgio Rezende, vai de encontro às críticas de Ivana Bentes, que, usando a expressão “cosmética da fome”, desabona as produções recentes, a exemplo das citadas acima, porque, através de recursos estéticos, diluem o conteúdo, ou amortecem o impacto das reflexões inicialmente propostas. Em que pese o fato de Mariza Leão ter produzido *Guerra de Canudos*, ela vê os filmes de Salles e Rezende não como continuadores da

ideologia defendida por Glauber Rocha e companhia. O projeto ideológico daquele tempo é impossível de ser resgatado, porque o contexto é outro, extremamente distinto. Os cineastas daquela época apenas lançaram a semente, preconizaram uma idéia.

Sendo assim, Mariza Leão, a partir do título *Condenados em nome de Glauber?*, pergunta que revela toda a sua indignação, afirma que ambos os filmes não trabalham com o “intolerável”, e por várias razões. Uma delas é a preocupação comercial e outra é a necessidade de se estabelecer diferenças, algo realmente importante para fugir do estigma do movimento que foi o auge da História do cinema brasileiro. Se, por um lado, isso é honroso, por outro pode ser imensamente opressor, ditando sempre as regras que devem ser seguidas e engessando um padrão fílmico.

Em suma, a autora defende que, em vez de se recorrer a estéticas passadas, deve-se criar uma nova, ou mais de uma: “O Brasil cinematográfico é tão plural quanto o Brasil real e é preciso coragem e disposição para se embrenhar neste continente, ao invés de se refugiar no mesquinho território para onde confluem os iguais.” (LEÃO, 2006, p. 2). A pluralidade citada por Mariza Leão é também mencionada por José Carlos Avellar, quando o crítico analisa o reflexo do Cinema Novo na produção cinematográfica atual. Para ele, a tendência anterior não deve ser encarada “como um modelo que deva permanecer estratificado, mas como um modelo que foi gerador de *modelos* que temos hoje”. (MORAES, 1986, p. 79, grifo nosso).

Pelo fato de *Cidade de Deus* também ser encaixado na categoria dos filmes que enfatizam a “cosmética da fome” é que o artigo escrito por Mariza Leão tem grande importância. Embora a autora se refira a produções específicas, *Cidade de Deus* pode ser incluído nesse time, sobretudo se for lembrado o nome de Walter Salles na produção do filme de Fernando Meirelles. A questão que realmente merece ser suscitada não é se os filmes mais recentes superam ou não os do Cinema Novo. Importa analisar qual a função de cada um, considerando o contexto em que foram produzidos e o público a que foram direcionados, para, em um segundo momento, chegar-se à especulação de

características comuns entre eles.

Na esteira de Mariza Leão, Miguel do Rosário, no texto *A volta do marginal*, apresenta uma lúcida comparação:

A exploração estética da poesia suburbana das metrópoles representa um ressurgimento triunfal da idéia preconizada por Glauber Rocha, que nos anos 60 escrevia que o cinema dos países periféricos só alcançaria produzir um efeito estético contundente através da manipulação artística da violência e da fome. O rebelde politizado de Glauber, porém, será substituído pelo bandido cínico do cinema marginal pós-64, como por exemplo o Bandido da Luz Vermelha, visto que a produção cinematográfica estará sob severa vigilância da censura militar. [...]. Enquanto o bandido americano [...] é um capitalista que optou pelo enriquecimento fácil, ou então um caso de perturbação psicológica [...], o bandido brasileiro é mostrado sempre como uma vítima social, um rebelde cínico ou politizado, cujos valores morais foram submergidos por circunstâncias alheias à sua vontade. (ROSÁRIO, 2006, p. 1).

Porém, às observações do autor cabe uma ressalva. A constituição do personagem que representa o bandido brasileiro sofreu muitas transformações. De protagonistas de um universo *cult* eles passaram a representantes de uma classe marginal, no significado mais estrito do termo, contemplando, desse modo, os excluídos. Em outras palavras, significa acabar com a mitificação da figura do bandido e, ao mesmo tempo, desconstruir a relação de causa e efeito estabelecida entre pobreza e criminalidade. Comparando *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*, Isabela Boscov escreve: “No cinema da ‘retomada’, o filme de Fernando Meirelles foi pioneiro em demonstrar que o crime tem, sim, mil maneiras de seduzir jovens e pobres [...] mas [...] pode-se não aceitar esse convite.” (BOSCOV, 2007, pp. 84-5). Adiante, a autora menciona que a maioria dos cineastas brasileiros “mitiga sempre a opção pelo crime em face da pobreza e ‘alivia’ o bandido mesmo quando não haveria o que ‘aliviar’.” (BOSCOV, 2007, p. 85).

Colocações como essa, além de servirem de base para o argumento de que *Cidade de Deus* não prima pela generalização, dão um novo passo na abordagem da figura do bandido na literatura e, principalmente, no cinema. No ponto em que Miguel do Rosário inicia seu recorte, aparece o “rebelde politizado

de Glauber”, que foi retrabalhado ou mesmo substituído por personagens de perfis distintos, para desempenhar uma outra função. Assim, novamente, Glauber e o Cinema Novo ressurgem, mas ambos são importantes, hoje, como referência e não como donos de uma estética a ser fielmente seguida e reproduzida eternamente, como se essa não fosse passível de superação ou mudança. Uma das principais diferenças entre o cinema atual e o da década de 60 é a politização.

5.2.2 Descendo e subindo o morro.

De acordo com vários críticos, o Cinema Novo “documentava” a realidade para interferir nela. Diferente disso, hoje, defez-se o engajamento político que dominou o período anterior. O compromisso do cinema atual é com a apresentação de temas urgentes na sociedade, muitos deles decorrentes da globalização, como a violência, a insegurança, o esfacelamento de determinadas instituições sociais, como o casamento e o emprego, entre outros. Sem sombra de dúvida, em *Cidade de Deus*, é de extrema relevância a dissolução das fronteiras que tentavam demarcar espaços e posicionamentos. Antes, a divisão era nítida e ditada por aspectos sócio-econômicos. Isso vai ao encontro do que Stuart Hall afirma, em um dos capítulos de *Da diáspora*: “Em suas formas atuais, desassossegadas e enfáticas, a globalização vem ativamente desenredando e subvertendo cada vez mais seus próprios modelos culturais herdados essencializantes e homogeneizantes, desfazendo os limites [...]” (HALL, 2003, p. 44).

Mais adiante, em outra passagem do mesmo estudo, Hall alerta que “o velho modelo centro-periferia [...] é exatamente aquilo que está desabando”. (HALL, 2003, p. 46). O resultado natural desse processo é o trânsito entre culturas que, no passado, eram excludentes (ou, no caso de *Cidade de Deus*, entre o morro e a cidade). Para entender melhor essa fusão, basta aplicar a ela

o que Stuart Hall observa, ao tratar da dicotomia local/global: “Hoje em dia, o ‘meramente’ local e o global estão atados um ao outro, não porque este último seja o manejo local dos efeitos essencialmente globais, mas porque cada um é a condição de existência do outro.” (HALL, 2003, pp. 45-6).

Esse panorama contemporâneo dividido e fragmentado também cedeu mais espaço à discussão sobre a exclusão e a cidade, cenário em que a insegurança (física e emocional) vitima mais facilmente o sujeito. *Cidade de Deus* abrange esses elementos, mas, além da consonância dos temas do livro e do filme com a realidade brasileira, ressalte-se que a representação da realidade e o debate de questões suscitadas por ela ganham credibilidade, tanto no romance de Lins, quanto no filme dirigido por Meirelles, por causa da base real, que confere um tom documental e de testemunho à obra, elementos já marcados por Beatriz Jaguaribe como uma espécie de experiência laboratorial para a exposição de uma classe que sempre foi relegada para segundo plano. Desse modo, antes, é preciso conhecê-la, esmiuçá-la, ou experimentá-la, para, depois, torná-la tema de livro ou filme cuja principal finalidade é dar sua pequena contribuição ao imenso mosaico de identidades e representações do povo brasileiro.

Outros pontos vistos de modo positivo pela crítica são a fotografia e a música. Ambas têm a função de ambientar personagens e espectadores em tempos diferentes. A história do trio Ternura se passa nos anos 60. Mais do que a música, a fotografia funciona para dar um ar de envelhecimento, o que fica nítido pela escolha do fundo sépia. Na passagem de décadas, de 60 para 70, trilha sonora e fotografia ganham cara nova. O tom de fundo esmaecido dá lugar a cores mais vivas e vibrantes, com algum brilho, bem associadas ao estilo *disco*, a exemplo de *Village people*, grupo responsável pela música-tema da parte intitulada *A despedida de Bené*.

Sublinhe-se que a ordem da narrativa, dividida em épocas, colabora para o tom didático do livro e do filme. Adaptar a obra de Paulo Lins para as telas é uma tarefa árdua. Os personagens são muitos e, com eles, multiplicam-se as mini-tramas que se interligam, formando o enredo. O filme, obviamente, por

contar com a imagem, que concretiza a história contada no livro, aumenta o didatismo no modo de apresentar as situações, pela condensação, que permite maior concisão, por um lado, ao mesmo tempo em que dá espaço ao detalhamento de algumas cenas e personagens. Auxiliam, também, nesse aspecto, a recorrência aos *flashbacks* e a divisão geográfica da favela, que situam o espectador, de modo a torná-lo quase um participante virtual da narrativa.

Muitos reclamam da apresentação da violência como espetáculo, em detrimento da discussão dos elementos que a causaram. Marcelo Janot, no texto *Um filme que cumpre seu papel*, parece encerrar a questão com argumentos contundentes. Um deles é que o filme é uma adaptação, o que já dá a deixa para pergunta: “Se o livro não promove essa contextualização, por que o filme haveria de fazê-lo?” (JANOT, 2006, p. 1). De fato, livro e filme não promovem essa contextualização de modo claro e exaustivo, mas as causas da violência estão ali, sob a história, esperando para serem negadas ou reafirmadas. O debate acaba acontecendo, mesmo sem a explicitação desejada por muitos críticos. A violência e suas possíveis causas são tão exploradas, diariamente, pelos diferentes tipos de mídia, que é impossível que as informações relativas a isso não sejam resgatadas pelo leitor/espectador de *Cidade de Deus*. Outro fator que justifica a ausência de uma apresentação clara e intensa dos elementos que determinam a violência é a natureza artística do livro e do filme, característica que permite a supressão de um estudo aprofundado sobre o tema.

Ressalte-se, contudo, que não é impossível que um produto artístico invista mais na reflexão reclamada pela crítica, mas o fato de promovê-la ou não é opção e não obrigação. Um exemplo de filme que apresenta um aprofundamento da discussão sobre as causas da violência e do negócio lucrativo do tráfico de drogas é *Traffic*. O filme, dirigido por Steven Soderbergh, investe na multiplicidade, entrelaçando histórias que têm protagonistas de classes e funções diferentes, o que possibilita uma visão mais ampla dos fatos, sem a eleição de um único ponto de vista para comandar a história, o que

configuraria imparcialidade e reducionismo. O objetivo de apresentar várias histórias, de acordo com o diretor, é demonstrar a abrangência do problema das drogas, o que justifica o subtítulo *Ninguém sai limpo*. Da filha do juiz ao policial pretensamente honesto, todos acabam sendo envolvidos pelo tráfico. Uma passagem do filme que relaciona diretamente as classes (inter-relação que também pode ser verificada em *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*, pela convivência entre os “cocotas” e os membros da ONG, respectivamente, com os donos da favela, chefes do tráfico) é a cena entre o juiz e o namorado da filha dele, no momento em que resolvem procurar a garota no gueto:

JUIZ: — Não acredito que trouxe a minha filha para um lugar desses.
 GAROTO: — [...]. Pensa um pouco no que você tá dizendo, cara. Pra um lugar desses? Mas o que é isso? [...]. Agora mesmo, nessa nossa grande nação, cem mil brancos dos subúrbios estão passeando até o centro, perguntando, para cada negro que encontram: “E aí, você tem droga? Sabe onde eu posso arrumar drogas?” Então, pense no efeito que isso tem na psique de cada um desses negros e em suas possibilidades. Olha, eu posso garantir que se levassem cem mil negros pro seu bairro, pra aquela droga de *Indian Hill*, e eles comessem a perguntar para todos os brancos que vissem: “Tem droga? Sabe onde eu posso arrumar droga?”, em um dia, todo mundo estaria prendendo seus amigos e os filhos deles e o motivo é esse: é a força irresistível do mercado, cara. É um mercado onde se lucra trezentos por cento. Pode ir pra rua e ganhar quinhentos dólares em duas horas e fazer o que quiser com o resto do seu dia. E, me desculpa, tá me dizendo que... Tá me dizendo que ainda tem gente querendo estudar Direito? (TRAFFIC, 2001).

A fala transcrita acima é rentável em vários aspectos. O tráfico é apresentado como negócio e, como tal, segue a lei de oferta e procura. Esse raciocínio impede que os excluídos sejam considerados os únicos culpados, porque insere o branco burguês em um circuito marginalizado, afinal, eles, como consumidores, sustentam o narcotráfico. Além disso, aparecem, na fala, a questão do preconceito e a facilidade de obtenção de lucro (em razão da grande demanda). O ganho fácil e o orçamento do crime organizado, maior que o do Governo para combatê-lo, são apontados, no filme, como causas do crescimento do tráfico. Sendo assim, a conclusão que aproxima *Traffic* de *Cidade de Deus* e *Tropa de elite* é que a inter-relação de classes reforça a hierarquia social, perpetuando a submissão e o serviço dos excluídos em favor

da classe dominante, onde se entrevê também a problemática do consumo, que opõe fornecedores e consumidores.

5.2.3 No filme, a coisa muda.

Dando continuidade ao aproveitamento do texto de Marcelo Janot, para identificar as adaptações que o filme faz, em relação ao texto literário, é de fundamental importância o detalhamento da história feito pelo crítico, que se detém sobre a divisão da narrativa em fases. Comentando, inclusive, os figurinos, Janot ressalta a importância da estrutura mais fragmentada do filme para o processo de transformação das favelas:

Na primeira parte, a aridez da paisagem poeirenta e o ar de inocência que ainda se respirava na recém-construída Cidade de Deus dos anos 60 estão perfeitamente traduzidos na tonalidade sépia da fotografia e nos enquadramentos clássicos. Na segunda parte, a fotografia mais saturada, o belo trabalho de direção de arte e a ótima seleção musical jogam o espectador no universo setentista das calças boca-de-sino, cabelos black power e camisas Hang Ten. [...]. O romantismo da época vai sendo deixado de lado com a chegada da cocaína aos negócios dos traficantes [...]. A terceira fase, a do caos provocado pela guerra no início dos anos 80, é ilustrada pela decupagem videclipada e o uso da câmera não mão, como forma de reforçar a urgência do tema. (JANOT, 2006, p. 1).

Do mesmo modo que o articulista Marcelo Janot, Paulo Lins, em uma das muitas entrevistas que concedeu, sobretudo na época do lançamento do filme, que deu maior projeção ao seu livro, disse que o tráfico de drogas é o grande responsável pela transformação nas favelas. Mudança importante, feita por Fernando Meirelles e Bráulio Mantovani, na adaptação fílmica, foi a divisão da história. Claro que as três partes grandes e principais do livro, *A história de Inferninho*, *A história de Pardalzinho* e *A história de Zé Pequeno*, foram mantidas, mas com outros títulos, correspondendo respectivamente a: *A história do trio Ternura*, *A despedida de Bené* e *A história de Zé Pequeno*. Porém, a história de Bené vem depois da história de seu parceiro, no filme, invertendo a

ordem original. Além disso, no filme são incluídas pequenas partes, como *Vida de otário*, *Caindo no crime*, *A história de Mané Galinha* e *O começo do fim*, que aumentam a subdivisão da história, conferindo maior movimento à narrativa.

A rapidez que se imprime ao filme combina perfeitamente com a epopéia urbana que se desencadeia, principalmente na última parte da história, com os sucessivos embates entre os bandos comandados por Sandro Cenoura e Mané Galinha, de um lado, e Zé Pequeno, do outro. Esse final, de ritmo mais acelerado, também investe nas cenas paralelas, que dividem a tela em duas partes, sem que a simultaneidade seja composta por quadros apresentados separadamente. Todos esses recursos que privilegiam a rapidez, no filme, acabam com uma característica bastante incômoda, porque fora de lugar e presente em vários momentos, na narrativa de Paulo Lins: um certo lirismo que parece servir de antídoto à atmosfera de violência.

Logo no início, após 10 páginas de história, surge, isolada, uma espécie de evocação do narrador, que, nesse momento, parece ser o *alter ego* do autor: “**POESIA**, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas.” (LINS, 2002, p. 21). Mais adiante, o recurso é novamente utilizado, no final da história de Inferninho, personagem que, como outros tantos (antevendo a morte, ou no instante em que estão agonizando), tem momentos altamente poéticos, recheados de clichês que empobrecem imensamente a obra:

A qualidade da paz era superlativa também na rua do meio e fazia crescer aquele temor, temor do nada. E o que é o nada? O nada eram os pardais em vôos curtos dos fios para os telhados, dos telhados para os galhos e dos galhos para os muros [...]. Não sabia o porquê, mas pequenos pedaços de sua vida vinham-lhe repentinamente de modo sucessivo. As mais vivas cores do dia tornaram-se significantes [...]. O vento mais nervoso, o sol mais quente, o passo mais forte, os pardais tão longe dos homens, o silêncio inoperante, os piões rodando, os girassóis vergando-se [...]. (LINS, 2002, p. 170).

Em relação a essa e às demais mudanças encontradas no filme, deve-se reconhecer que elas operam uma verdadeira limpeza no livro, pois, para atender ao tempo restrito das produções cinematográficas, com duração média de duas

horas, há o corte de vários episódios e personagens. Citem-se os exemplos da supressão do travesti Ari e da história do marido traído que corta em pedaços o bebê vivo, para se vingar da esposa. Fazendo o procedimento inverso, o filme dá maior destaque a alguns personagens. Mané Galinha tem uma parte específica para a sua história, no filme de Meirelles. Bené transforma-se em uma espécie de contraponto aos excessos de Zé Pequeno, o que é obtido às custas de mudanças significativas em seu perfil.

Ao contrário do que ocorre no livro, no filme Bené é quase inteiramente bom, razão pela qual a abordagem desse personagem, se comparada à do livro, é bastante eufemística, em todos os momentos. Isso cria maior empatia entre público e personagem, motivo que pode explicar a antecipação da história de Zé Pequeno, no filme *Cidade de Deus*, pois a permanência de Bené por um longo tempo, na história, faz com que a morte do personagem alcance um maior efeito dramático. Buscapé, que pouquíssimo aparece na obra de Lins, é outro personagem enaltecido por Meirelles e Mantovani. É ele quem narra a história.

Procurando um traço comum nas ampliações de Bené e Buscapé, pode-se compreender ambas como bons argumentos para responder àqueles que reclamam da generalização em *Cidade de Deus*. Como falar em generalização, se o filme não usa do determinismo puro e simples para justificar o perfil de todos os personagens? Se assim fosse, como explicar, então, a discrepância entre Bené e Zé Pequeno e, de modo mais contrastante ainda, entre Barbantinho e Buscapé, amigos inseparáveis, e os integrantes do bando de Zé, ou, ainda, entre eles e os garotos da Caixa Baixa? Bené escolhe mudar de vida radicalmente, depois de já ter feito carreira no crime. A decisão, longe de ser resultado de grandes crises, é tomada instantaneamente, diferente do que ocorre na estética Realista, na opinião de Beatriz Jaguaribe:

Enquanto os personagens “realistas” possuem conflitos de identidade, dobras de consciência e incertezas sobre a própria natureza do “real”, os personagens naturalistas atuam sem maiores questionamentos porque são impulsionados por um arcabouço de desejos que os determina. Entretanto, as estéticas do “choque do real” podem ser acionadas, justamente, quando emerge, na retratação naturalista, uma instância de turbação da consciência [...]. (JAGUARIBE, 2008, p. 13).

A mudança operada no personagem Bené é tão significativa que é inegável o fato de sua morte ser considerada um dos pontos altos do filme. O episódio serve como um divisor de águas. O amigo mantinha Zé Pequeno “sob controle”, além de fazê-lo se relacionar com os cocotas e manter uma convivência pacífica com Cenoura. Sem Bené, Zé passa a cometer os excessos que dão início à guerra entre ele e Mané Galinha, que se junta ao bando de Sandro Cenoura, formando uma sociedade conveniente para ambas as partes. Mané Galinha queria fazer acontecer sua vingança e Cenoura não queria perder sua boca para o inimigo. Buscapé, ao contrário de Bené, desde o começo, escolhe “o caminho do bem”, mantendo-se à margem da bandidagem, mesmo quando seu irmão, do famoso trio Ternura, dava exemplo contrário.

Ao contrário da generalização, apontada quase que unanimemente pelos críticos, a ênfase à violência divide opiniões. Apenas o fato de apresentar esse tema como mote parece razão suficiente para qualificar o filme como exagerado ou excessivo. Essa ótica é equivocada, ou útil apenas para o público internacional, pouco acostumado a produções desse tipo ou pouco afeito a aceitar a violência como característica inerente também às sociedades de países do Primeiro Mundo. Há passagens fortes, mas que, isoladamente, não superam algumas notícias chocantes, veiculadas nos telejornais de maior audiência do país. Agrupadas, como na seqüência de cenas que expõe a guerra entre os grupos inimigos, pelo domínio total das bocas de fumo da favela, chocam, mas referem-se aos números da realidade, afinal: “[...] morreram mais pessoas em uma semana de tiroteio na Cidade de Deus, em 1984, do que no mesmo período na Guerra das Malvinas...” (LINS, 2008, p. 1). Onde está, então, o exagero?

5.2.4 Quem está do lado da lei?

Não há, também, como deixar de comparar *Cidade de Deus a Tropa de elite*, lançado mais recentemente. Este, com certeza, investe mais na crueldade e no tão aclamado “discurso da perplexidade”. Outros grupos contrários ao caráter “exagerado” do filme de Fernando Meirelles são aqueles que o acusam de seguir a “cosmética da fome”, questão já apontada aqui, anteriormente, e aqueles que, apenas comparando a crueza do livro ao tom mais comportado do filme, percebem, na adaptação fílmica, o corte de cenas brutais:

O livro de Paulo Lins é mais violento e sujo, enquanto o filme de Meirelles é asséptico, limpinho, e só consegue chocar mesmo na cena em que uma criança de cerca de 10 anos é obrigada pelo traficante a matar um outro menino menor ainda que ele. Esta foi uma opção estética do diretor que, a meu ver, precisa ser respeitada. Em sua essência, contudo, livro e filme são iguaizinhos: dialogam com um leitor/espectador que se acredita distante, mas vive bem próximo dessa realidade. É esse um dos méritos de ambas as obras: mostrar ao público alienado que, de uma forma ou de outra, essa realidade está ali, bem na esquina do cinema. (JANOT, 2006, p. 2).

Claro que para muitos, sobretudo para os que não leram o livro de Lins, a diferença apontada por Janot pode parecer surpreendente, afinal, visualizado, qualquer tipo de violência é impactante. No entanto, *Cidade de Deus* adapta um texto literário e, comparado com ele, o filme de Fernando Meirelles é, de fato, mais “asséptico”. Mesmo assim, a produção é um marco que enfatiza a violência urbana como elemento representativo da sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, filme e livro ganham repercussão, por trazerem à tona a voz dos excluídos, de modo a inseri-la em um universo comumente ligado ao *glamour*, mas que, como o Cinema Novo já fez questão de provar, deve funcionar para a desmistificação não só do próprio cinema, mas também do que seja de capital importância na expressão da brasilidade, de modo a acompanhar a evolução necessária a esse aspecto e a romper com a idealização, meta que, na maioria das vezes, é alcançada através do “choque do real”. Em suma, privilegia-se a representação da realidade “nua e crua”, sem retoques ou eufemismos. Não

interessa a empatia com o leitor/espectador. Ao contrário, esse é confrontado por um mundo desagradável, similar ao que o cerca, mas que é desconhecido por ele ou, simplesmente, não aceito, justamente por ser desestabilizador e incômodo.

Seguindo essa tendência, *Cidade de Deus* contraria as expectativas do público, não garantindo a Bené um final feliz, apenas pela sua decisão de sair da vida de crimes que levava. Mas nenhum episódio choca mais que aquele em que Zé Pequeno obriga Filé com Fritas a matar um dos garotos da Caixa Baixa, porque o bando contrariou as leis locais, fazendo um assalto em um dos estabelecimentos da favela. Miguel do Rosário refere-se a essa cena como se fosse descolada da seqüência que integra, destacando-a, pelo alcance da perplexidade que causa no leitor/espectador. Beatriz Jaguaribe também a analisa como representando um diferencial. Para ela, a cena “suspende a ficcionalidade” e, assim, “cristaliza-se o ‘choque do real’ na dramatização verossímil da violência”. (JAGUARIBE, 2008, p. 9).

Em outras palavras, essa parte do filme e do livro ganha força, por não estar sendo, naquele momento, veiculada pela imprensa. Está, portanto, fora da moldura de sensacionalismo que usualmente envolve um fato como esse. Com essa descontextualização, que isola o “fato” do universo midiático, o público se dá conta da legitimidade daquela violência: “Não são episódios apocalípticos ou catastróficos que propiciam o ‘choque do real’”. O choque se potencializa quando uma realidade que é ignorada ou absorvida mecanicamente torna-se, por instantes, vívida e insuportável.” (JAGUARIBE, 2008, p. 3).

Também abordando as questões da violência, do tráfico a os papéis do bandido e da polícia, *Tropa de elite* dialoga com o filme de Fernando Meirelles, dando sinais da demanda urgente de mostrar, para buscar reflexões em torno do problema, e, a partir daí, tentar soluções. Mesmo com 53% do público considerando o Capitão Nascimento um herói, o filme de José Padilha evidencia a corrupção e, mais ainda, afirma que não é pelo fato de a polícia representar o lado do bem que todas as suas ações, às vezes tão criminosas quanto às dos bandidos, devem ser justificadas e compreendidas. Como publicado na revista

Veja, o BOPE possui regras rígidas, que, se descumpridas, acarretam a expulsão dos integrantes da equipe. O problema é que o Batalhão segue normas específicas. No texto intitulado *Máquina letal contra o crime*, Ronaldo Soares informa que houve casos de expulsão, por “suspeita de ligação com o jogo do bicho e de desvio de material da polícia. Quanto à conduta informal de asfixiar bandidos com sacos plásticos, como método de arrancar confissões, ninguém foi afastado do Bope por empregá-la”. (SOARES, 2007, p. 89).

De modo mais escrachado e direto, *Tropa de elite* aprofunda o que *Cidade de Deus* sinaliza. A principal ampliação feita por José Padilha é constatada no confronto entre polícia e bandido. Enquanto, em *Cidade de Deus*, a polícia é coadjuvante, em *Tropa de elite* ela assume o papel de protagonista. A inversão de ponto de vista é determinante para isso. *Cidade de Deus* é o resultado de uma comunidade de excluídos que se auto-reflete. Fora o fato de Paulo Lins ter morado na comunidade retratada em seu romance, sublinhe-se que, no filme, o narrador é Buscapé, um morador da favela, e, por isso, seu trânsito pela comunidade é garantido, colocando-o a par de todas as ações dos bandidos. Em *Tropa de elite*, o narrador é um policial. A diferença fica evidente, quando a voz de Nascimento, que narra toda a história, denuncia que a paz depende de “um equilíbrio delicado entre a munição dos bandidos e a corrupção dos policiais. Honestidade não faz parte do jogo”. (TROPA, 2007).

As histórias de um filme e de outro podem ser encaradas como complementares, afinal, os temas da violência e da corrupção são explorados por ambos, mas de modo distinto, por causa da alteração do ponto de vista. É como se Buscapé e Nascimento narrassem, cada um a sua maneira, a mesma história. Outra coisa que os une é que ambos são exemplos de que não se pode fazer generalizações grosseiras. Se Buscapé acaba escolhendo o “caminho do bem”, Nascimento não compactua com bandido. Mas nem por isso o personagem de Wagner Moura deixa de ser polêmico. Muito pelo contrário, afinal, seus comandados costumavam repetir: “Homem de preto, qual é sua missão?/ Entrar na favela e deixar corpo no chão./ Homem de preto, o que é que você faz?/ Eu faço coisas que assustam Satanás.” (TROPA, 2007). Diante

dessas características desconstruídas que compõem o personagem central de *Tropa de elite*, a questão principal que o filme de Padilha suscita é: Há (ou deve haver) limites para se combater o mal?

Diogo Mainardi, no texto *Tropa de elite é fichinha*, acertadamente, critica a postura favorável da platéia diante das atitudes do Capitão Nascimento, referindo-se à “censura instaurada pelo bom-mocismo”, o que faz com que os espectadores sejam “incapazes de interpretar corretamente as idéias e as obras de imaginação” (MAINARDI, 2007, p. 135), como se não entendessem o recado. Como em *Cidade de Deus*, a violência urbana, ligada ao narcotráfico, é um dos motes de *Tropa de elite*. O problema, para o crítico, é que o público, em vez de pensar sobre outras formas de combater o tráfico, acaba por legitimar a violência, sem chegar à compreensão de que nem mesmo a autoridade policial a justifica.

Com *Tropa de elite*, desmistificam-se o bandido, a polícia especializada que o Batalhão representa e também a imagem da capital carioca como “cidade maravilhosa”. José Padilha não chega a dar voz aos excluídos, mas o que o diretor escolhe mostrar rompe o acordo tácito de fabricar imagens de um Brasil tipo exportação, que perpetuavam, lá fora, estereótipos confortáveis e ilusórios. Esse intento aparece logo no início do filme, quando Nascimento apresenta o Rio de Janeiro, cidade que tem “mais de setecentas favelas com armas que, em outros países, são usadas na guerra”. (TROPA, 2007).

Seguindo a tendência realista/naturalista, José Padilha escapa dos ataques dos críticos, no que diz respeito à generalização, talvez por passagens rápidas e curtas, as quais acabam cumprindo bem sua função de contrapontos. Fora sublinhar que Nascimento não fazia parte da banda podre do Batalhão, afeita à corrupção, o diretor insere, na história, o trecho de uma aula de Direito, em que alunos e professor debatem sobre a ação da polícia. Mesmo sozinho, Mathias, um dos homens do grupo comandado por Nascimento, faz valer sua opinião de que há bons e maus policiais. O curioso é que é justamente Mathias que faz o espectador lembrar a epígrafe do filme, com texto do psicólogo americano Stanley Milgran: “A psicologia social deste século nos ensinou uma

importante lição: não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age mas sim a situação na qual ela se encontra.” (TROPA, 2007). O policial e estudante de Direito tem um caráter irretocável, até o momento em que, para vingar a morte do parceiro, Neto, vai das torturas ao assassinato, provando a Nascimento que pode substituí-lo de modo satisfatório.

Mesmo desconsiderando a época de lançamento dos filmes, é possível incluir, na presente discussão, o filme *A rainha Diaba*, de Antonio Carlos Fontoura, que, tematicamente, pode intermediar as relações entre *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*. O filme de Meirelles e *A rainha Diaba* aproximam-se, pela guerra travada pelo domínio do tráfico. Já o filme de José Padilha pode ser facilmente associado ao de Fontoura, por mostrar os consumidores de drogas como agentes e incentivadores das disputas entre os bandidos, pois são eles que fomentam o negócio extremamente lucrativo do tráfico de drogas: “Quantas crianças nós vamos perder para o tráfico para que o *playboy* possa enrolar o seu baseado?” (TROPA, 2007). A diferença é que esse julgamento, que ataca as classes mais favorecidas, no caso de *A rainha Diaba*, faz parte apenas da gênese do projeto, ou seja, é um elemento fora do filme. Distintamente, em *Tropa de elite*, isso assume uma proporção maior, chegando ao ponto de a classe dos consumidores, a qual compõe um dos núcleos da história, ser retratada com toda a sua ambivalência e hipocrisia: “Muitos desses consumidores, aliás, são aqueles mesmos que fazem ‘passeatas pela paz’ e compactuam com a bandidagem para abrir ONGs em favelas.” (CARNEIRO, 2007, p. 82).

Em texto publicado na *Veja*, Reinaldo Azevedo caracteriza os consumidores de drogas como “uma franja da sociedade que pretende, a um só tempo, ser beneficiária de todas as vantagens do estado de direito e de todas as transgressões da delinquência.” (AZEVEDO, 2007, p. 91). Isso é bem representado, no filme dirigido por Padilha, pelo personagem de Fernanda Machado, Maria, que chefia a ONG da favela, ao mesmo tempo em que se envolve amorosamente com Mathias, colega do curso de Direito e um dos homens de Nascimento.

Além disso, Maria é amiga de jovens que, como ela, são usuários de drogas. Um deles, inclusive, encarrega-se de vender, na faculdade em que estuda, a droga fornecida pelo traficante do morro que frequenta. Quando o traficante, Baiano, descobre que Maria namora um policial, acusa o grupo da ONG de tê-lo delatado, colocando em risco sua vida e seus negócios. Na ocasião, Maria faz acordo com o bandido. Porém, como Baiano manda seqüestrar dois dos amigos de Maria, os quais mata, depois, brutalmente, ela resolve procurar Mathias, mas apenas por não ter outra saída que lhe desse garantia de segurança, naquele momento. O comportamento oscilante do personagem ilustra o jogo ambíguo mencionado por Marcelo Carneiro e por Reinaldo Azevedo.

5.2.5 “Era no tempo da rainha...”

Diferentemente de José Padilha, Antonio Carlos Fontoura pensou na relação entre o tráfico e os usuários de drogas, quando iniciou o projeto do filme *A rainha Diaba*, a partir da curiosidade de saber sobre o sangue que era derramado no negócio do tráfico. Faz parte dos extras do filme, lançado em 1974 e relançado em 2004, um depoimento do diretor, que fala sobre o período posterior a 1968, em que jovens, reagindo à repressão, recorriam às drogas como uma espécie de afirmação da liberdade. Pedro Stephan, no texto *O bas-fond da Rainha Diaba*, escrito na ocasião do lançamento do dvd restaurado, faz menção a isso:

“A Rainha Diaba”, dirigido por Antonio Carlos Fontoura e produzido por Roberto Farias, foi lançado em 1974, no auge do fenômeno do “desbunde”, quando a liberdade sexual, a contracultura e a boemia eram uma saída para a repressão política brutal da ditadura. (STEPHAN, 2008, p. 1).

De modo diverso, *Cidade de Deus*, *A rainha Diaba* e *Tropa de elite* mostram os bastidores do mundo do tráfico. O que muda é a abertura do ângulo pelo qual se observam as coisas. Progressivamente, o filme de Fontoura não investe na luta de classes e nem dá destaque à postura da polícia em relação aos traficantes, o que já aparece em *Cidade de Deus*, nos confrontos entre Cabeção e o trio *Ternura*, por exemplo, passando pelas batidas freqüentes na favela, até chegar à cobrança de propina, para que, com seu silêncio, os policiais deixem os traficantes “trabalharem em paz”. O acordo reaparece no filme de Padilha, mas *Tropa de elite* amplia a relação que Meirelles começou, misturando os moradores da favela aos cocotas, afinal, Capitão Nascimento, com todas as letras, coloca as classes mais abastadas no banco dos réus, transferindo para elas a culpa por tanto sangue derramado.

Cidade de Deus e *A rainha Diaba* investem na luta pelo poder, colocando bandido contra bandido. Essa foi a razão de, no primeiro momento, Fontoura ter pensado no título *A guerra da maconha*. Os excluídos têm espaço garantido no filme. Do mundo marginal do tráfico emergem malandros, prostitutas, cafetinas, assassinos, assaltantes e homossexuais. Se, em *Cidade de Deus*, os garotos da Caixa Baixa liquidam Zé Pequeno e assumem o controle da favela, assim como Zé havia feito, no passado, no filme de Fontoura a disputa é ainda mais acirrada. Catitu, personagem de Nelson Xavier, usa Bereco para conseguir o poder e, depois, livra-se dele. Do mesmo modo, Violeta, a cafetina da boate, passa de aliada à inimiga de Catitu, quando, no momento do brinde, envenena todos, inclusive Catitu, para se tornar a única dona do negócio. A primeira opção de título do filme parecia perfeita, se Diaba não tivesse surgido, agonizante, para matar Violeta, fazendo com que sua superação reafirmasse sua soberania.

A luta pelo poder é comum em filmes sobre o submundo do crime. Milton Gonçalves e Nelson Xavier já desempenharam papéis parecidos, em outros filmes. O primeiro, além da Diaba, encarnou também Cacareco, que, em *O rei do Rio*, filme de Fábio Barreto baseado no texto homônimo de Dias Gomes, tem seu lugar usurpado por Tucão. No entanto, como a ambição desencadeia um círculo vicioso, esse foi morto e substituído pelo filho de Nico Sabonete,

personagem de Nelson Xavier. O pai era o melhor amigo e também compadre e sócio de Tucão. O filho de Nico, Marcinho, tornou-se genro do rei do Rio, o que não o impediu de realizar a maior vontade do pai. Nesse mundo, os códigos morais são outros.

Voltando à comparação entre *Cidade de Deus* e *A rainha diaba*, cite-se o referente real como outra similaridade entre essas duas produções. Buscando estreitar os laços do filme com a realidade, Fontoura pediu ajuda a Plínio Marcos, que privilegiava tema e linguagem mais pesados em suas obras. Dias depois, Plínio Marcos entregou o argumento que serviria de base à escrita do roteiro de *A rainha Diaba*. Em seu texto, o autor e dramaturgo se baseou na experiência que teve, quando trabalhou como “avião”, em Santos. Dando seqüência ao seu projeto, Fontoura mudou o contexto, optando pela Lapa, em vez de manter Santos como cenário, e contou com a ajuda de vários profissionais gabaritados, a exemplo de Hélio Oiticica, que o ajudou no processo de imersão no mundo dos travestis porto-riquenhos de Nova Iorque, de onde saiu a idéia das cores berrantes e das demais características bem ao estilo *kitsch* que permeiam a obra.

Ângelo de Aquino, diretor de arte do filme, ficou encarregado de concretizar a idéia de mesclar o *pop* ao *underground*, o que resultou em detalhes memoráveis, como: os letreiros super coloridos, feitos em cartolina e contornados com purpurina; a trilha sonora, com destaque para *Índia*; O *night-club Leite da mulher amada*, onde acontece boa parte das ações; e, claro, a própria Diaba, que, nas primeiras cenas do filme, aparece depilando as pernas com uma navalha, em seu quarto. A caracterização do ambiente e do personagem é irretocável: estampa de oncinha na colcha da cama, robe de cetim, bermuda de malha, colar de contas e maquiagem carregada.

Assim como o filme de Fernando Meirelles, *A rainha Diaba* foi visto com grande resistência pelos estrangeiros, sobretudo na Europa. A violência do filme foi encarada como excessiva e, conseqüentemente, o filme foi taxado de “maldito”. Porém, ao lado de tantas semelhanças, José Carlos Avellar, no extra *Análise crítica*, tenta estabelecer uma diferença, ao afirmar que o filme não é

realista. Opondo realidade e veracidade, o crítico afirma que os personagens de *A rainha Diaba* convencem dentro de um universo que goza de uma lógica interna e que, desse modo, em vez de “refletir”, o filme “pensa” o real: “A coerência dele [do filme] não se mede pela relação direta com o real, mas pela relação direta com o contexto em que ele existe.” (A RAINHA, 1974).

Pensando no fato de ambos os filmes em questão terem referentes reais, o próprio processo de ficcionalização, ou seja, a transformação desses elementos da realidade para a realização de produtos artísticos, como um livro ou um filme, implica, necessariamente, o desaparecimento dessa ponte responsável pela ligação “direta” com a realidade. Mesmo em um documentário essa relação é inexistente, pois as coisas se dispersam ou se modificam, a partir do instante em que o diretor seleciona, em meio a todo o material coletado, o que será ou não aproveitado. Em outras palavras, mesmo que pareça óbvio e ululante, só o real é absolutamente real.

6. QUEM FOMOS, QUEM SOMOS E AONDE CHEGAMOS.

6.1 DUAS VEZES LELEU E LISBELA

Lisbela e o prisioneiro, texto dramático escrito por Osman Lins, na década de 60, seguiu a tendência de reforço ao nacionalismo, a partir da ênfase regionalista. Depois de décadas de relativo esquecimento, o texto literário voltou a ser debatido, em 2003, quando ganhou uma adaptação cinematográfica, dirigida por Guel Arraes. A retomada da peça e a transformação da história original pelo filme têm uma explicação. As duas coisas estão relacionadas ao fenômeno global e correspondem, respectivamente, a duas hipóteses formuladas por Stuart Hall, para tentar justificar a volta do nacionalismo:

- As identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização.
- As identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades — híbridas — estão tomando seu lugar. (HALL, 2001, p. 69).

No caso da peça de Lins, o regionalismo pode ser interpretado como modo de reagir à globalização, ligando-se à primeira hipótese, dentre as duas transcritas acima. Defendendo outra postura, a adaptação fílmica alia-se à segunda, porque, ao lançarem mão do texto original, para escreverem o roteiro cinematográfico, os autores promovem um cruzamento entre o regionalismo e o estrangeirismo, comprovando o hibridismo. Do texto literário ao filme, a diferença de ponto de vista é nítida: “[...] ao invés de pensar no global como ‘substituindo’ o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘global’ e ‘local’.” (HALL, 2001, p. 77). Sendo assim, como não se tratava de “substituição”, a reação não era necessária. Por isso, no filme, não há confronto, mas conformidade, pois a hibridização é assumida.

A peça de Osman Lins, no filme, é textualmente aproveitada, em alguns

trechos. Porém, inúmeros elementos foram atualizados, sob pena de, se mantidos, não provocarem o mesmo efeito cômico que o obtido, na época da escrita e do lançamento da obra literária. Por isso, alguns personagens, como o noivo de Lisbela, ganham uma nova roupagem. Em vez de vegetariano, Douglas é, no filme, um rapaz metido a *playboy* e deslumbrado pelo avanço dos grandes centros, o que o faz mencionar sempre o período que passou no Rio de Janeiro, de onde herdou o modo de falar, num agradável e engraçado estereótipo do dialeto carioca.

Como a comédia não compreende ações muito prolongadas, a alternância associou-se à rapidez propiciada pelos cortes que se avolumam no filme, para que a lentidão do texto original pudesse ser substituída pela aceleração, ritmo que condiz mais com o perfil do público atual e com as características específicas do cinema. Tal rapidez serve também de instrumento para as artimanhas de Leleu, um charlatão meio mambembe que muda de profissão e de cidade de acordo com a necessidade.

A condensação, embora seja recurso largamente utilizado nas adaptações, vem engrossar a lista dos elementos que conferem agilidade à narrativa fílmica. O personagem que mais bem ilustra esse recurso é Citonho, que reúne características de vários personagens da peça teatral: Heliodoro, Jaborandi, Tãozinho e Lapiou, principalmente. Do mesmo modo, há personagens que são suprimidos, diminuindo as situações periféricas ou transferindo-as para os personagens de maior importância. Outros, ainda, de simples referência, no texto, ganham o *status* de personagens apenas na adaptação, como é o caso de Inaura e Francisquinha.

Outra característica que repagina por completo a peça de Lins é a ampliação de Inaura, aproveitada, ao fim do filme, para solucionar o problema da fragilidade que representaria, para o público atual, a explicação de que, na verdade, Frederico Evandro tinha morrido de susto. Assim, Inaura, que passa de irmã, na peça, a esposa de Frederico, no filme, mantém a obrigação do marido em se vingar de Leleu, por questões de honra, mas desponta como parte do triângulo amoroso, muito bem-vindo em uma comédia romântica, servindo como

um dos muitos empecilhos para a união feliz de Leleu e Lisbela. Inaura, em nome do amor que sentia por Leleu, acaba matando o marido, garantindo ao filme um final mais plausível do que aquele apresentado no texto original.

Essa solução, no entanto, não implica apenas uma mudança, mas uma divertida brincadeira, com duas versões a partir de um único fato. Assim como a metalinguagem provoca o distanciamento, o *flashback*, aqui, tem a mesma finalidade, além de criar um clima de suspense. Frederico está prestes a matar Leleu e atira. Quando o espectador imagina que Leleu foi atingido, há uma interrupção e ocorre um *flashback* que mostra Lisbela atirando em Frederico, antes de ele atirar em Leleu. Por alguns minutos, a história segue, com o público achando que Lisbela havia matado Frederico, mas, quando a arma dela é verificada, constata-se que está com todas as balas. Nesse instante, em tom de homenagem, o texto original é referenciado, pois, se não houve disparo, em meio a risos, o delegado e Citonho concluem que Frederico havia morrido de susto.

Nessa hora, outra interrupção acontece, para a inserção de um novo *flashback*, que mostra Inaura atirando. Dessa vez, a câmera amplia o ângulo de visão, mostrando, além de Lisbela, também Inaura com uma arma na mão. O jogo contrapõe verdade e mentira, construindo e desconstruindo a história e manipulando completamente o espectador, através dos retrocessos e da repetição de cenas, com uma ou outra variação. A repetição, aqui, é feita de modo requintado, mas tem a mesma função de qualquer repetição, nas comédias em geral: aumentar a comicidade.

Obedecendo à idéia, mas se distanciando bastante da peça de Lins, Guel Arraes, no final do filme, faz outras mudanças importantes para a atualização do original. Primeiro, suprime a boa e velha “moral da história”, que aparece na última fala da peça, enunciada por Citonho e que pode ser justificada pela época em que o texto foi escrito, quando certo didatismo era mais comum do que hoje. Na cena em questão, Jaborandi responde ao pedido de Citonho de rezar pelos mortos (na peça, Frederico e Paraíba):

JABORANDI: — Você querendo, Citonho, a gente reza. Mas penso que não vai adiantar nada.

CITONHO: — Bem... Eu também acho. Mas quem é neste mundo, Jaborandi, que pode lá julgar seu semelhante? (LINS, 1964, p. 145).

Manter esse final daria um certo ranço à adaptação, deixando-a fora do cenário contemporâneo. O didatismo excessivo dessa parte não combina com os desafios que o filme impõe ao espectador¹¹, propondo a ele uma narrativa ágil e entrecortada, a partir do acúmulo de recursos que, definitivamente, não apostam na facilitação extrema do papel do espectador. Logo, a manutenção do final original simplificaria muito o papel do público, além de destoar de todo o resto do filme.

Outra mudança que pode ser percebida, no filme, é a ampliação da metalinguagem, opção bastante coerente com a escolha consciente de privilegiar o exagero. Lins, no diálogo entre Citonho e Jaborandi, apenas relaciona as aventuras, bem como os encontros e desencontros da peça, às emoções dos filmes em série, como mostra o trecho a seguir:

CITONHO: — Mas não é que tudo terminou bem? Quem diria?...

JABORANDI: — E você falava que essas coisas todas não sucedem. Foi cada episódio, que nem fita de série.

CITONHO: — Sendo que aqui ainda há duas vantagens. Você não precisa de sair para tocar silêncio, nem de voltar na próxima semana. (LINS, 1964, p. 145).

A metalinguagem é feita de forma simples e rápida. Contrário a isso, Guel Arraes, explorando a visualidade da sétima arte, transporta os protagonistas de seu filme para uma sala de cinema, no instigante jogo que, como comentado anteriormente, confronta realidade e ficção.

O figurino e a trilha sonora também contribuem para a atualização do texto original, além, é claro, de serem de grande importância para o regionalismo e para o hibridismo, no melhor estilo de “produção hollywoodiana de periferia”.

¹¹ É importante ressaltar que, considerando a relação de *Lisbela e o prisioneiro* com as chanchadas, se a comicidade, entre outros ingredientes, confirma o filme de Arraes como herdeiro do gênero que consagrou a Atlântida e a Vera Cruz, a complexidade no modo de contar a história revela evolução, exigindo um tipo de público com outras habilidades e preocupações, bastante diversas das que compunham o perfil do público das chanchadas.

Como se não bastasse o encaixe perfeito da música aos personagens, como é o caso de *Espumas ao vento*, de Elza Soares, para a personagem de Inaura, e de *Oh Carol*, de Caetano Veloso e Jorge Mautner, para Douglas, composições de Zéu Britto e de Zé Ramalho em parceria com o Sepultura são o ponto alto.

As roupas, simples e de época, apresentam um diferencial, a cor, detalhe que ganha imenso destaque, pela profusão de combinações inusitadas de estampas e tons. O colorido é realmente excessivo, dando um toque *kitsch* e servindo, propositadamente, de interferência ao bom acabamento da obra. O próprio diretor comenta o figurino e as cores do cenário, dizendo: "Busquei o melhor do mau gosto." (BRASIL, 2005, p. 1). É clara a referência ao *kitsch* como instrumento apropriado para a criação de um "Nordeste pop, aquele que vem estampado em pára-choque de caminhão, brega mas não debochado, diferente do Nordeste suburbano que se apresenta na maioria dos filmes nacionais". (BRASIL, 2005, p. 1).

Rodrigo Fonseca, analisando o mesmo aspecto, acrescenta que há "uma certa profusão do *kitsch* tomando toda a dimensão do écran. Seu Nordeste pop é roxo, marrom, amarelo manga, rosa-shocking e outras cores que lembram a paleta cromática do espanhol Pedro Almodóvar". (FONSECA, 2005, p. 2). Duas outras vantagens da exploração das cores, mesmo que seguindo a tendência *kitsch*, são a visualidade e a popularidade. O universo brega contraria a moda, supervalorizada pela elite, e a visualidade ganha com a exploração da cor, já que, no cinema, mostrar é primordial.

A julgar pelos tons carregados e pelas misturas inusitadas, reconhece-se extrema afinidade do texto com a paródia e a farsa, ambas caracterizadas pelo exagero e pela caricatura. Ubiratan Brasil menciona que, antes da adaptação do texto de Lins para o cinema, já tinha sido feita uma versão para a tevê, com duração de 50 minutos. O próprio Guel Arraes reconhece que a farsa aparece nas duas adaptações, mas afirma que o relevo dado à comédia romântica, na adaptação cinematográfica, é responsável por uma diferença: "Na adaptação para a TV, o tom geral era mais de farsa com algum romance. No cinema, a história virou uma comédia romântica com toques de farsa." (BRASIL, 2005, p.

1). Claro que a farsa, pelo aspecto burlesco, ganha em comicidade, o que garante a boa combinação entre esse tipo de texto e a comédia. Por outro lado, a comédia romântica, adepta da leveza, obriga a diluição de elementos carregados demais e que são inerentes ao estilo farsesco, equilíbrio que propicia uma melhor aceitação do público.

Relacionando o exagero à paródia, com base nos estudos de Linda Hutcheon, importa destacar que o realce que caracteriza o discurso parodístico sempre encerra um posicionamento crítico. Entretanto, em uma comédia, é como se a paródia servisse como mais um instrumento para incrementar o gênero. Um exemplo dessa mistura explosiva entre paródia e comédia é o tratamento dado à linguagem, no filme. As gírias e marcas do dialeto nordestino já faziam parte do texto de Osman Lins, mas Guel Arraes incluiu, no filme, o “cariquês” do noivo de Lisbela e uma paródia da língua latina, na cena em que Leleu tenta impedir o casamento de sua amada com Douglas.

O cômico acentua-se com o exagero da inclusão de terminações em “-is” ou em “-s” e com a mistura grotesca entre palavras do latim e da língua portuguesa com termos do dialeto nordestino. Enquanto os noivos estão no altar, Leleu aparece como coroinha e contracena com a dama de honra e com sua amada, a quem diz: “Dominis, dominis, ainda bem que cheguei a tempo. Ficarís quietos, num falaris. Nominis [...]. Largaris esse alesado e me incontraris atrás da igreja et Espiriti Santi.” (LISBELA, 2003).

Em um perfeito entrelaçamento de recursos, também o *kitsch*, devido especialmente a Leleu, dá vida à paródia, no filme. O personagem é uma paródia dos vendedores ambulantes, com um discurso convincente e que busca promover, de modo bastante exagerado, seu produto: “Agora eu vou botar à venda, por uma módica quantia, a mais nova invenção da ciência farmacêutica, terapêutica e laboratória.” (LISBELA, 2003). Não só sua lábia, mas também as roupas e sua caminhonete *Veraneio*, poluída com tantas cores e inscrições típicas de pára-choques de caminhão, como: “Não me inveje. Trabalhe”, “Tem um corno me olhando” e “80 ção 20 ver” (LISBELA, 2003), reforçam o elemento *kitsch*.

Também fazem parte dessa lista os ofícios de Leleu, que mudam como ele muda de nome e de cidade: vendedor de remédios, popularmente chamados “garrafadas”; encenador da Paixão de Cristo; e integrante de um parque de diversões, onde apresenta, com uma assistente, o número da Monga, a mulher gorila. Todas as funções desempenhadas por ele são simples, extremamente populares, e, por isso, acentuam o *kitsch* e o regionalismo, além de propiciarem, no filme, definido pela própria Lisbela como “comédia romântica com aventura” (LISBELA, 2003), uma releitura de como o regionalismo é comumente apresentado.

As seqüências protagonizadas por Leleu encontram correspondentes naquelas protagonizadas por Carlos Casagrande, nos seriados. Esse processo é o ponto alto da paródia à imitação do padrão hollywoodiano. Há passagens em que as cenas se alternam constantemente, mostrando que as histórias são as mesmas, mas com uma diferença na produção, talvez resultante de grande restrição orçamentária:

FILME – Leleu tenta fugir da casa de Inaura pulando a janela, mas bate fortemente contra ela, sendo obrigado a tentar novamente.

SERIADO – O mocinho foge do vilão, atirando-se contra uma janela de vidro, que se quebra logo na primeira tentativa.

FILME – Leleu cai em um galinheiro.

SERIADO – O galã cai sobre as caixas do que parece ser um depósito.

FILME – Leleu é perseguido por Frederico Evandro, vestido com um terno roxo e com várias correntes de ouro no pescoço.

SERIADO – O personagem é perseguido por um vilão tipicamente nazista.

FILME – Leleu faz sua caminhonete, uma *Veraneio* toda colorida, pegar “no tranco”.

SERIADO – O mocinho dá a partida e o carro, que lembra um *Jeep*, pega já na primeira tentativa. (LISBELA, 2003).

6.1.1 Criamos, mas também copiamos sim, e daí?

O filme *Lisbela e o prisioneiro*, de Guel Arraes, faz uso da simplicidade e do regionalismo da peça de Osman Lins, em uma época em que o urbano e o cosmopolitismo predominam. Como mencionado anteriormente, em geral, o uso do regionalismo sugere duas idéias: o reforço do próprio como reação ao estrangeiro ou o apelo a uma dose intensa de realidade, para se chegar a um debate sobre o que é emergencial, em dada sociedade. No entanto, o filme em questão, produzido em um contexto em que nenhuma das alternativas acima é prioridade, segue outro rumo. O tom não é de denúncia, ao mesmo tempo em que não se recorre ao gênero comédia romântica com a única intenção de divertir o público. O filme, com roteiro do próprio Guel Arraes, de Jorge Furtado e Pedro Cardoso, investe em um tipo de narração que exige maior habilidade por parte do espectador.

Desde a década de 50, no Brasil, havia uma divisão muito bem definida entre as chanchadas e o cinemanovismo, como se os dois tivessem preocupação social, mas demonstrando isso de modo radicalmente diferente. É certo que algumas chanchadas visavam à crítica. Um bom exemplo é *O homem do Sputnik*, que denunciava a lentidão e o descaso nas repartições públicas, além de brincar com a burguesia e com o domínio norte-americano. Porém, nessas produções, o espaço reservado às críticas nunca foi majoritário, o que propiciava o fato de as chanchadas serem encaradas como uma espécie de fuga da realidade, privilegiando o entretenimento. Reagindo a isso, filmes como os de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, passaram a chamar o público à realidade, desconstruindo o mundo restrito e confortável que os filmes anteriores ofereciam.

Longe de ser encaixado em uma dessas categorias, *Lisbela e o prisioneiro* opta pela leveza suscitada pelo tipo de filme realizado, mas usa recursos comuns à arte contemporânea, os quais, freqüentemente, jogam com o leitor/espectador, como a paródia e, principalmente, a metalinguagem, que

sustenta também a alternância de planos e a dinamicidade da narrativa fílmica. A partir disso, somando a técnica ao regionalismo, o filme desponta como um exemplo exacerbado do hibridismo, pois não há o compromisso de ver a cultura nacional como um sistema fechado e estanque. O cinema nacional pode, sim, representar costumes regionais, através do simples resgate ou do resgate com fins de crítica e análise, mas, para isso, não precisa abrir mão de recursos que o aproximem do padrão hollywoodiano, para dar acabamento à obra. Essa é uma acusação, aliás, que persegue alguns diretores, como Walter Salles e Fernando Meirelles. No filme de Arraes, porém, o caráter hollywoodiano parece ser um ponto positivo, pois a história é sobre cinema. Lisbela, o tempo todo, usa os filmes a que vai assistir como meio de sonhar e se identificar com as mocinhas das produções importadas.

Logo, o filme, que se rende à americanização, no melhor estilo de paródia, retoma a magia dos seriados e as aventuras mirabolantes vividas pelos personagens das chanchadas, ao mesmo tempo em que brinca de “copiar” o modelo universal e comercial do cinema de Hollywood. Não é a primeira vez que o cinema faz essa tentativa, com igual resultado. Difere, no entanto, o propósito disso. Essa já tinha sido a preocupação da Atlântida e da Vera Cruz, como relembra Renato Ortiz:

O que os empresários cinematográficos pretendiam era construir uma indústria cinematográfica brasileira nos moldes do cinema americano. O mito do cinema industrial repousava na idéia de grandes realizações, orçamentos maiores, estúdios modernos, tecnologia, equipes permanentes de técnicos, atores de primeira grandeza. Para tanto ele toma como modelo as companhias americanas, e não é por acaso que a Vera Cruz aspira a ser uma espécie de Hollywood da periferia. (ORTIZ, 1999, p. 70).

Indo além do propósito das chanchadas, Guel Arraes, em *Lisbela e o prisioneiro*, trabalha, conscientemente, com a diferença entre dois processos: o copista e o antropofágico. Assim, assumidamente, o diretor escolhe a ausência do *glamour* hollywoodiano, cenários simples e figurinos de cores berrantes, para afirmar que a preocupação de se equiparar às produções norte-americanas não

tem, nem nunca teve, a menor importância. Essa meta pode ter funcionado, talvez, para motivar o aprimoramento técnico do cinema nacional, o que viria, inevitavelmente, mesmo sem tal objetivo ou ambição.

Arraes, então, através da paródia, em perfeita sintonia com a comédia, ilustra o hibridismo inerente a toda e qualquer sociedade e traz de volta à tela um dos melhores capítulos da História do cinema nacional, que não primava apenas pelos acontecimentos saborosos, mas pela tentativa de se especializar na arte relativamente nova e importada do cinema. A isso também se deve muito da leveza da adaptação, que mistura a ingenuidade de uma sociedade interiorana à ingenuidade daqueles que são seduzidos pelo que é estrangeiro e, por isso, buscam alcançar esse modelo, seja como o personagem de Lisbela, em sua relação com as divas do cinema, ou, de modo mais amplo, como aqueles que fazem empréstimos em nome da perfeição técnica, através da qual se destacam as produções de Hollywood. A tentativa de imitação como sinal da mentalidade colonizada também foi assunto de Ana Paula Galdini, em *E o país se diverte*, quando discorreu sobre as chanchadas e as diferenças entre Atlântida e Vera Cruz:

O Brasil da época tinha laços de dependência com a cultura norte-americana, o que gera atitudes colonizadas dos produtores, do público e da crítica. Desta forma, as chanchadas passam a basear-se na paródia do cinema dos Estados Unidos para atrair o público. Apesar das produções serem feitas a partir da caricatura e trejeitos norte-americanos, eram adicionados temas do cotidiano nacional, como as anedotas tipicamente cariocas e o jeito malandro de falar e se comportar do brasileiro. [...]. Entretanto, a Atlântida sofreu uma grande reviravolta quando surgiram em São Paulo os estúdios da Vera Cruz, cujo objetivo era a implantação de uma indústria cinematográfica no país através da produção das chanchadas populares com qualidade técnica de nível internacional. (GALDINI, 2006, p. 2).

Resgatando as chanchadas, *Lisbela e o prisioneiro* cumpre a dúplici tarefa de render homenagens ao gênero e fazer uma revisão crítica de sua ideologia, que refletia uma postura em relação à representação de elementos da brasilidade. Pensando especificamente na paródia, essa relação se amplia, considerando-se o fato de boa parte das chanchadas, em vez da proximidade,

optar pelo afastamento dos filmes hollywoodianos. Essas produções se distinguem das demais, porque, em vez de seguirem à risca o “padrão importado”, apenas criando correspondentes à atuação cômica dos irmãos Marx ou à musicalidade de Judy Canova, enfatizavam a aceitação da real condição do cinema brasileiro e a paródia das super-produções hollywoodianas, como bem demonstra *Nem Sansão nem Dalila*. Nessa chanchada, quem faz o papel de Sansão é Oscarito, ator que não corresponde à perfeita forma física geralmente atribuída ao personagem. Porém, a inversão é proposital, para alcançar o efeito cômico e para ressaltar o tom de arremedo da produção brasileira em relação à americana. Com o mesmo objetivo, a força de Sansão, na chanchada dirigida por Carlos Manga, não está em seu cabelo, mas na peruca que o “herói” usa, que é pescada, no final da história, pela irmã de Dalila, também casada com Sansão, para salvar o marido de seus inimigos.

Dando continuidade à análise de *Lisbela e o prisioneiro*, constata-se que, como a paródia está essencialmente ligada à crítica, também o regionalismo do filme terá outra função. Nesse cenário, no entanto, a única coisa que irá se manter é a escolha do espaço. Para combinar com o gênero do filme, era preciso escolher um cenário popular. Escolhe-se o Nordeste, porque é uma região que resistiu, e continua resistindo, às interferências do pólo de dominação, como se a região fosse um pequeno reduto, a muito custo salvaguardado, na medida do possível, das influências que vêm de fora. Outra razão para a escolha do cenário interiorano é a recorrente associação entre nacional e popular, a exemplo da concepção de Nelson Werneck Sodré. Se há a mistura entre o próprio e o estrangeiro, em *Lisbela e o prisioneiro*, aquele é representado pelo cenário popular e este é ressaltado pelo aparato técnico e pela nova tentativa de fazer uma “produção típica de Hollywood”.

6.1.2 Metalinguagem e auto-reflexo

Como um dos assuntos do filme é o próprio cinema, essa será a mídia explorada, instituindo a metalinguagem. No texto de Osman Lins, havia referência ao cinema, mas de modo mais sutil. Jaborandi, o cinéfilo do texto, empresta essa sua característica a Lisbela, que não perde uma sessão. Focalizando várias vezes o personagem no cinema, o filme também apresenta trechos dos episódios vistos por ela, os quais dialogam o tempo todo com a história que vive com Leleu e Douglas (Noêmio, no texto de Osman Lins). Essa duplicidade estabelece o conflito entre realidade e ficção, comum nas obras metalingüísticas. Lisbela só não se sente dividida entre os dois mundos, como a protagonista de *A rosa púrpura do Cairo*, porque o que ela vê nos filmes acontece realmente, envolvendo-a no universo de sonho e magia tão ambicionado por ela.

O jogo metalingüístico e intertextual que provoca a alternância, fazendo o filme em si dividir espaço com os diversos filmes a que Lisbela assiste, é sinalizado pelas cores. *Lisbela e o prisioneiro* é colorido e os filmes projetados na tela são em preto e branco. Essa duplicidade impera, no filme, desde o começo. A primeira cena já mostra Lisbela e seu noivo no cinema e, ao mesmo tempo em que o filme a que eles foram assistir se inicia, também se inicia *Lisbela e o prisioneiro*. Enquanto elenco e personagens são apresentados, através dos letreiros, a voz de Lisbela vai explicando a função de cada um dentro da trama. No final do filme, há nova referência à metalinguagem, quando Lisbela lembra a Leleu que todo filme de amor termina com beijo na boca, ao que ele responde:

- Com todo mundo olhando?
- É só no começo. Depois, o filme acaba.
- Então tá bom de a gente se apressar, porque o povo já entendeu que tá acabando e é capaz de começar a sair sem prestar mais atenção na gente.
- É (*olhando para a frente*), mas talvez nessa sala tenha pelo menos um casal apaixonado que vai assistir até o finalzinho. E mesmo depois de o filme acabar, eles vão ficar parados, um tempão, até o cinema

esvaziar todinho. E aí, vão se mexendo devagar, como se estivessem acordando, depois de sonhar com a história da gente.
— Tomara que eles tenham gostado. (*Beijam-se. A palavra “Fim” aparece ao canto da tela.*) (LISBELA, 2003).

Quando sobem os créditos, na tela, o enquadramento se abre e aparece uma sala de cinema, onde todos começam a se levantar e a sair, até que reste apenas um casal, Leleu e Lisbela, que eram, ao mesmo tempo, personagens e espectadores de sua história. Coerente com o distanciamento metalingüístico, o espectador, ao final, é alertado de que a história de Leleu e Lisbela era apenas ficção. O jogo de desconstrução da sensação de realidade vira uma instigante brincadeira nas mãos dos roteiristas, já que o tom exagerado diminui as similaridades com o real. Mas e o fato de Leleu e Lisbela assistirem à própria história? Afinal, que impressão o filme quer dar ao espectador: de ficção ou de história real?

Nesse ponto, em vez de não deixar dúvidas sobre a criação da história, faz-se justamente o oposto. Como não acreditar em tudo o que foi visto, se mocinho e mocinha ficaram juntos, no final? A prova está lá, na sala de cinema, quando o casal é revelado, em meio aos demais espectadores, ao final da sessão. Essa cena provoca confusão. A sala de cinema faz parte do plano da realidade, razão pela qual o casal de protagonistas mistura-se à platéia, agindo como todo casal normal (e real), que decide pegar um cineminha, no fim de semana. Porém, a platéia, que sugere realidade, ainda é parte do filme e, sendo assim, não pode ser investida de realidade.

Entretanto, pode-se supor que o público que assiste ao filme é formado por atores que se distanciam do público real pela tela. Seguindo essa hipótese, a sala de cinema que encerra o filme é um universo ficcional que comporta outros filmes: o de Leleu e Lisbela e os seriados, em um efeito caleidoscópico. A questão é mesmo complexa e decorre do efeito paradoxal do recurso metalingüístico, que é utilizado para distanciar o leitor do texto, mas que geralmente é desconsiderado, provocando o efeito inverso.

Além da leveza e da brincadeira próprias da comédia romântica, a justaposição de histórias confere maior rapidez ao filme, efeito que é alcançado

pelos inúmeros cortes que a alternância exige. Acrescente-se, ainda, como efeitos desse final em espiral, a multiplicidade e a empatia que tanto aproximou filme e público. A produção foi uma das mais assistidas no ano de 2003. A abertura a essa identificação se faz presente, também, no uso de um recurso cuidadosamente pensado, a música que encerra a adaptação, *O amor é filme*, de Liminha, que se encerra com a pergunta: “A gente podia ser como o pessoal do filme, não é?” (LISBELA, 2003). Esse trecho ilustra o sonho de Lisbela, que é também o de grande parte do público em geral. A ilusão da mocinha do filme parece se realizar, ao menos por um rápido instante. Na hora em que Leleu se declara a Lisbela, momento de grande lirismo, os dois se beijam e são observados pelo casal da tela. É como se a ordem das coisas se invertesse e a realidade vivida por eles assumisse ares de ficção, pela magia do momento.

A intertextualidade que existe entre a história de Lisbela e a dos seriados reforça a história protagonizada pelos personagens e movimenta a narrativa, contribuições importantes da adaptação para o texto original. Em *Lisbela e o prisioneiro*, o filme dentro do filme tem como resultado:

[...] uma espécie de homenagem às aventuras em série que ajudavam no processo de formação de platéia nos anos 30, 40 e 50. Para atenuar a obviedade de uma vida sem grandes emoções, pelo menos sem emoções com a pompa hollywoodiana, Lisbela [...] se entrega ao prazer voyeurístico de devorar filme após filme toda noite. (FONSECA, 2005, p. 1).

Em suma, o cinema, para Lisbela, mostra um mundo desconhecido, vasto e glamouroso, bastante diverso, claro, da rotina de Vitória de Santo Antão. A metalinguagem leva à tela do cinema de uma cidadezinha do interior clássicos como *O médico e o monstro*, de Stevenson, e *Frankenstein*, de Mary Shelley. No formato de seriados, o final de cada episódio passa a ser parte do filme de Arraes, quando aparece um letreiro com a inscrição “Continua...”, seguido da narração: “Será que o nosso herói aguenta o tranco da besta fera das Alagoas? Ou ele agora se estupora e termina batendo a caçoleta? Não perca no próximo episódio: *As aventuras de um cristão contra o secretário do diabo*.” (LISBELA,

2003). Lançando mão desse recurso, os roteiristas interrompem a ação, em momentos decisivos, para instaurar o mesmo suspense que alimentava a curiosidade do público dos seriados. Indo além, isso ainda estabelece, na narrativa, a paródia e o tom popular, porque associa os ganchos, que levavam o público a seguir as histórias, em capítulos, ao sotaque nordestino, o qual, por sua vez, está a serviço do regionalismo e da comédia, simultaneamente.

Extremamente bem aproveitada, a alternância entre a história de Leleu e Lisbela e as histórias dos seriados serve, ainda, para introduzir o recurso do *flashforward*, que se deve ao fato de Lisbela ser viciada em cinema e de, por isso, conhecer muito bem cada tipo de filme, sobretudo os de amor, seus preferidos. Logo no começo da adaptação, ela, ao sair do cinema, diz ao noivo ter certeza de que, no próximo episódio, acontecerá o encontro do mocinho com a mocinha, pois eles já tinham sido apresentados separadamente. Essa afirmação e o ponto em que se encerrou o último episódio do seriado que ela segue ardorosamente coincidem com o filme *Lisbela e o prisioneiro*. Lisbela e Leleu já tinham sido também apresentados sozinhos e, de fato, na seqüência, o espectador passa a acompanhar o primeiro encontro do par romântico e os desencontros, que se sucedem, até o final feliz. O recurso do *flashforward* reaparece mais adiante, pontuando, de tempos em tempos, a metalinguagem e a intertextualidade, quando o casal do seriado vive uma felicidade ímpar, o que Lisbela observa, fazendo o seguinte comentário a Douglas: “Quando tá tudo bom demais desse jeito e ainda falta metade da sessão é sinal de que vai piorar de vez.” (LISBELA, 2003). E, no filme dirigido por Guel Arraes, acaba acontecendo isso mesmo: Frederico e Leleu se encontram e Inaura reaparece, para atrapalhar de vez a vida dos protagonistas.

6.1.3 Simples assim

Diferente da adaptação fílmica da peça de Osman Lins, o filme *O auto da compadecida*, baseado na peça de mesmo nome, escrita por Ariano Suassuna, não investe em recursos para modernizar o texto literário. No entanto, além de o diretor ser o mesmo, as produções coincidem em boa parte do elenco e no apelo ao regionalismo. Um bom modo de aprofundar a comparação entre *Lisbela e o prisioneiro* e *O auto da Compadecida* é usar o perfil de Leleu como ponto de partida. O personagem tem, como João Grilo, um perfil picaresco, além de os ardis e expedientes utilizados por ambos os personagens inseri-los mais na categoria dos anti-heróis que na dos heróis propriamente ditos.

Em *O auto da Compadecida*, vinculadas ao imenso conjunto do que é popular, estão características já comentadas em *Lisbela e o prisioneiro*. Os personagens-tipos têm função definida, que vão além da comicidade, porque tocam mais o aspecto social. Isso pode ser exemplificado com a presença do coronel, do padre e do bispo, do casal de padeiros e do cabo, que representam diferentes instâncias de poder, na pequena sociedade, também localizada em uma cidade nordestina interiorana, e que se opõem a João Grilo e a Chicó, perfazendo o antagonismo entre exploradores e classe explorada.

Essa simplicidade se reflete em vários outros aspectos do filme. O espaço é um exemplo primordial. A pequena cidade que serve de cenário à história é organizada em volta da igreja, situada em uma praça, ambas servindo de ponto de encontro dos personagens. A linguagem dialetal reforça as características de comédia e confere popularidade ao texto e ao filme. Aliás, a popularidade chega ao texto também de outros modos. A obra de Ariano Suassuna entrelaça episódios que fazem referência à literatura de cordel, como é o caso do enterro da cachorra Bolinha, com outros que remetem ao mamulengo, pela comicidade e pela sátira. Como *Lisbela e o prisioneiro*, *O auto da Compadecida* pode ser facilmente associado às chanchadas, sobretudo pelo apelo às artes populares, que compõem a imensa lista de influências que uma análise mais detida do texto

revela. Considerando a adaptação cinematográfica, constatam-se ainda peças de Plauto e Molière como ingredientes que vêm aprimorar o popular, já que, no filme, Guel Arraes, com a devida permissão do autor, incluiu partes de outro texto de Suassuna, *O santo e a porca*.

Ao lado de inúmeras coincidências entre as duas produções, há, no entanto, um diferencial de peso. *O auto da Compadecida* ganha em criticidade, ao opor João Grilo e Chicó aos demais personagens. O tema que vem à tona é a desigualdade social, lembrando, por exemplo, a passagem que denuncia o fato de a mulher do padeiro dar melhor tratamento à cachorra que aos empregados. Atrelado a isso está o discurso de Nossa Senhora em favor de João. Nele, o comportamento mentiroso e trapaceiro do personagem é justificado pela necessidade de sobrevivência e pela falta de oportunidades. Ainda na cena do julgamento, a dura trajetória dos retirantes é lembrada, com a inserção de fotos em preto e branco, o que contrasta imensamente com o colorido do filme e com a alegoria do julgamento estabelecido no final.

A crítica aparece também, mesmo que diluída pelo aspecto cômico, no retrato de costumes regionais e de época. Exemplos não faltam: o dote oferecido pelo pai da moça ao futuro marido de sua filha, os duelos em defesa da honra, o *status* revelado pelo sobrenome, pela profissão e pelas propriedades, a troca de favores entre a elite e a Igreja, entre outros. Tais características, unindo o regional à simplicidade, resgatam a idéia que equaciona nacional e popular. Para Hall, mais importante que a associação entre nacional e popular é o destaque ao nacionalismo, porque, segundo o autor, a História ou a narrativa da nação “dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte”. (HALL, 2001, p. 52).

O segundo efeito alcançado pelas características regionalistas é a reação à crescente invasão estrangeira, conforme explicitado anteriormente. Sobre isso, Renato Ortiz assim se posiciona: “A ênfase na autenticidade revela a necessidade visceral de se construir uma identidade que se contraponha ao pólo

de dominação.” (ORTIZ, 1994, p. 56). Como se vê, nesse ponto, as reflexões de Hall e Ortiz convergem e a obra de Suassuna revela a resistência mencionada por ambos, mas com certa rigidez, característica já conhecida do autor, afinal, em várias entrevistas e palestras, Ariano Suassuna mencionou sua repulsa ao estrangeirismo, o que o motivou, inclusive, a se aliar a Aldo Rebelo, na discussão provocada pelo projeto de lei do deputado, contra os estrangeirismos na língua portuguesa. Chama atenção, no entanto, o fato de o autor, por vezes, assumir ter recebido influência de autores estrangeiros, como Goethe e Cervantes, já que isso contraria o seu posicionamento purista, prejudicial, em qualquer cultura, e oposto à invisibilidade de fronteiras instituída pela globalização.

Lisbela e o prisioneiro e *O auto da Compadecida*, mesmo de modo diverso e diluído, na esteira do que se consolidou com o Modernismo, têm a função de focar a popularidade, mas sem dar destaque ao que Antonio Candido chama “pitoresco exótico”:

A inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento construtivo da sociedade; isto, não apenas pelo desenvolvimento de sugestões de ordem sociológica, folclórica, literária, mas, sobretudo, porque as novas condições da vida política e econômica pressupunham cada vez mais o advento das camadas populares. (CANDIDO, 2000, pp. 134-5).

Atualmente, o regionalismo, mais que demonstrar “consciência local”, surge eventualmente, já que sua permanência hoje é impossível. Razões para essa impossibilidade se avolumam, a começar pelo destaque ao cenário urbano, principalmente das grandes cidades, opção totalmente avessa aos regionalismos Romântico e Modernista. Uma segunda razão é a mudança significativa em sua função. Antes, de modo excludente, o regional servia ou para a valorização do típico, ou para a desalienação (nesse caso, para combater os clichês instaurados pela corrente que buscava a valorização do que era típico). Na onda do hibridismo, agora mais acentuado, pela crescente globalização, o regionalismo desempenha, ao mesmo tempo, essas duas funções, cruzadas em prol de um único objetivo: apresentar a fusão inerente à

constituição de qualquer cultura. Assim, a invisibilidade das fronteiras motiva o intercâmbio, possibilitando similaridades e conseqüentes aproximações, mas, paradoxalmente, impulsiona a diferença, para que o próprio não se perca em meio à vastidão caótica do novo espaço globalizado.

Surpreende, sobremaneira, o fato de, apesar de ambos os filmes discutidos aqui terem sido dirigidos por Guel Arraes, as duas produções ilustrarem posturas totalmente diferentes no que se refere ao hibridismo. *O auto da Compadecida* é bastante regional. Já *Lisbela e o prisioneiro* investe no intercâmbio, assumindo que os empréstimos que a cultura brasileira faz, em relação às demais culturas (especialmente à norte-americana) são naturais, sobretudo na época da globalização, além de poderem ser encarados positivamente, como sinal de superação, se for considerada a relação entre o modelo estabelecido pela cultura dominante e a busca incessante dos dominados, para se aproximarem o máximo possível desse “padrão de excelência”.

E, para concluir as diferenças essenciais entre as duas adaptações, merece atenção especial a religiosidade, aspecto que, na adaptação fílmica do texto de Suassuna, também contribui para a popularidade e para o regionalismo, o que se revela já pela escolha do auto, tipo de representação que é a chave para as principais características do texto e do filme. Isso porque estão, no conceito desse tipo de teatro, a crítica, a simplicidade, a alegoria e a religiosidade. Desde a quermesse, passando, no filme, pelas inúmeras imagens de Nossa Senhora, que aparecem como detalhes de cenário, até a cena do julgamento, a religiosidade é o aspecto mais explorado e também um dos que mais integram as diversas representações do regionalismo brasileiro, sobretudo quando o recorte é o nordestino.

Opondo o bem e o mal, *O auto da Compadecida*, até para ser fiel aos princípios do auto, investe na moralidade, ao contrário do filme *Lisbela e o prisioneiro*, que opta pelo corte do final moralizante da peça de Osman Lins, diferença que serve para confrontar o resgate de formas antigas, desgastadas, à atmosfera paródica, crítica e revitalizante da contemporaneidade. Assim, a

realização do filme, na medida em que aceita ou recusa o hibridismo e as releituras, que atualizam o texto literário, acaba criando uma nova faceta para o cinema nacional, servindo para substituir as velhas fórmulas, mesmo que usando ingredientes já conhecidos, mas inovando no modo de agregá-los.

6.2 DESMUNDO: O PARAÍSO NÃO É AQUI.

A partir da análise de *Lisbela e o prisioneiro*, nos tópicos anteriores, foi possível repensar a dependência e constatar que não há uma cultura pura. Essa desmistificação é necessária, porque:

[...] somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural. [...] é uma ilusão falar em supressão de contatos e influências. Mesmo porque, num momento em que a lei do mundo é a inter-relação e a interação, as utopias da originalidade isolacionista não subsistem mais no sentido de atitude patriótica, [...]. (CANDIDO, 1989, p. 154).

Seguindo o mesmo caminho, o romance *Desmundo*, de Ana Miranda, publicado em 1996, encarrega-se de outra ruptura, já que retoma o passado do Brasil, desconstruindo certezas que alimentavam os mitos da paz entre os povos e do paraíso terrestre. O objetivo desse resgate é questionar o essencialismo que predomina, nos chamados “mitos fundadores”, narrativas criadas para auxiliar na formação da identidade, mas que, com o passar dos anos, acabam sendo encaradas como verdadeiras. As rupturas propostas por *Lisbela e o prisioneiro* e por *Desmundo* procuram enfatizar a criação dos mitos fundadores, ao mesmo tempo em que acentuam a necessidade de mudança, no conceito de identidade, provando seu caráter instável e fluido, razão pela qual a identidade é “uma questão tanto de ‘tornar-se’ quanto de ‘ser’”. (WOODWARD, 2003, p. 28).

Desmundo destaca-se duplamente, quando o assunto é identidade. Seguindo a tendência contemporânea, que dá ênfase à fusão entre literatura e História, a autora usa um personagem feminino para fazer uma releitura do

Brasil. Para isso, Ana Miranda revisita as narrativas históricas sobre o Brasil, sobretudo as dos cronistas do século XVI. Nessa época, a recente “descoberta” do Brasil pelos portugueses coloca a “nova” terra em situação muito parecida à da protagonista. O Brasil colonial, terra de ninguém, era dividido entre portugueses, que se diziam donos, e índios, habitantes primitivos da terra, mas que tiveram seus direitos usurpados pelos colonizadores.

Assim era Oribela de Mendo Curvo, uma órfã portuguesa que foi mandada ao Brasil para servir de esposa a um dos muitos brancos da terra, que, para casar, preferiam as brancas às índias ou às negras. Oribela é obrigada a deixar sua terra, sua cultura e suas raízes para pertencer a outra sociedade, na qual não reconhecia nada de sua antiga vida, em Portugal. O Brasil, da mesma forma, não se reconhecia mais, sob o domínio português. Da época em que os únicos senhores da terra eram os índios não havia mais resquícios. Os índios, assim como o Brasil primitivo, em um sentido mais amplo, foram vítimas da expatriação, não como Oribela, que passou por esse processo no sentido estrito do termo, mas por serem obrigados a mudar seus hábitos e costumes, para se adaptarem à condição de colônia.

Cabia, então, ao país, aos “naturais” e à própria Oribela tentarem se acostumar à nova condição. Aculturados, tinham pela frente um longo e doloroso processo de adaptação, o que implicava transformação, superação dos limites e autoconhecimento. O Brasil, depois de iniciada a colonização, e Oribela, depois da viagem definitiva, amadurecem e desabrocham concomitantemente, descobrindo fraquezas, qualidades e feições que os distanciavam de seus passados e de suas origens, cada vez mais. *Desmundo*, romance narrado por Oribela, constrói a imagem de um mundo inóspito que a protagonista e os índios assumem como suas realidades, daquele momento em diante. Ao leitor, essa possibilidade também é dada, mas, pelo fato de a narrativa remeter a um passado remoto, ele não se identifica com os personagens, de modo a sentir os efeitos do processo de adaptação.

O único elemento capaz de causar algum impacto no leitor é o fato de o texto de Ana Miranda romper com a tradição, que propagou textos que

interpretavam o Brasil como o paraíso terrestre. Desde a literatura colonial, a idealização parece substituir o documental. A *Carta* de Pero Vaz de Caminha, de grande valor histórico, e tantos outros textos escritos à época do descobrimento, como afirmam Marilena Chauí e Sergio Buarque de Holanda, reúnem clichês que associam o Brasil, recém descoberto, ao paraíso terrestre:

O Brasil é sempre descrito como imenso jardim perfeito: a vegetação é luxuriante e bela (flores e frutos perenes), as feras são dóceis e amigas (em profusão inigualável), a temperatura é sempre amena [...], o céu está permanentemente estrelado, os mares são profundamente verdes, e as gentes vivem em estado de inocência [...]. (CHAUÍ, 2000, p. 10).

De fato, na literatura, os textos que descrevem o paraíso terrestre (que retomam o *Gênese* e as profecias de Isaías) parecem ecoar nas crônicas do período colonial. Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do paraíso*, cita Hugo de Saint-Victor: “‘O Paraíso’, escreve, ‘é um sítio do Oriente plantado de todas as espécies de essências e plantas frutíferas. Nele está a árvore da vida. Não conhece calor e nem frio, mas sim uma temperatura constantemente amena.’” (HOLANDA, 1994, p. 169). Os exemplos se multiplicam. De modo surpreendente, coincidem também, para citar mais um exemplo, os textos de Malon de Chaide (*La conversión de la Magdalena*) e do padre Manuel da Nóbrega (*Cartas do Brasil e mais escritos*), que ressaltam o clima ameno e saudável, onde tudo existe em abundância e onde não há enfermidades. A criação dos textos exacerba-se a ponto de o relato quase descolar-se da coisa observada, afinal, descreve-se o Brasil de fato ou o paraíso terrestre profetizado por Isaías?

Sendo assim, àqueles que conheciam apenas os discursos patrióticos e mistificadores sobre o período da colonização, que representavam o país como dono de inúmeras riquezas naturais, exaltado pela variedade de raças e construído a partir de um consórcio feliz, feito, sobretudo, entre portugueses e índios, *Desmundo* é uma novidade que chega com a missão de contar o outro lado da História. No entanto, essa versão, lúcida e avessa à qualquer idealização, é contada por uma mulher. No processo narrativo, a experiência de

Oribela confronta-se com a História do Brasil. A protagonista percebe o período da colonização de modo diferente, ajudada pela extrema sensibilidade feminina, que a faz enxergar a brutalidade daquele lugar, que rompe por completo com qualquer esperança de uma vida feliz. Do mundo interior da protagonista, abre-se o horizonte de um país que parecia ter poucas chances, mas que precisava acreditar poder ser mais. De início, a impressão de Oribela faz ecoarem os clichês que se avolumam nas crônicas da época colonial:

A vista de uma colina distante tangeu dentro do meu coração música de boas falas, com doçainas e violas d'arco, a ventura mais escondida clareia a alma. Ali estava bem na frente a terra do Brasil, eu a via pelos estores treliçados, lustrada pelo sol que deitava. Uxtix, uxte, xulo, cá! Verdadeira?" (MIRANDA, 1996, p. 11).

Através da passagem transcrita, percebe-se o desejo da protagonista de esquecer o passado e conquistar uma condição que a fizesse superar o trauma da orfandade, mas, em vez da terra prometida, Oribela encontra um país inóspito, depósito de degredados, considerados uma ameaça a Portugal, por muitas e diferentes razões: "[...] chegamos a um novo país com o coração em júbilo, mas de dúvida e receio, para povoar um despejado lugar." (MIRANDA, 1996, p. 16).

6.2.1 O futuro que há de vir.

A chegada de Oribela ao Brasil representa transição e, portanto, perda e desequilíbrio, etapas que refletem o caos da nova terra, mas que são transpostas pelo personagem, embora com dificuldade, ao longo da história. A primeira violência cometida contra a protagonista não é física, mas moral. Ela, como as demais órfãs, é obrigada a se casar com um dos homens influentes da terra, alguém que ela não conhecia, situação que pervertia o sacramento do matrimônio, já que a relação entre os noivos não era estabelecida

sentimentalmente. Oficialmente casados, porém, cabia à Oribela cumprir seu papel de esposa e de mulher, mesmo a castidade lhe sendo tão cara.

Antes de descobrir o amor com o mouro Ximeno, Oribela tinha o desejo de ser freira. Não queria pertencer a Francisco e a nenhum outro a quem não amasse verdadeiramente e, muito menos, não gostaria de ser violada por um homem bruto e sedento. A religiosidade era uma característica típica de Oribela. Através dela, o personagem evita que algumas situações se prolonguem. Um exemplo disso é a necessidade de ir à Igreja, o que Francisco permite à esposa, algumas vezes, atitude que interrompe longos períodos de isolamento de Oribela.

Em uma passagem do romance, a religiosidade chega a refletir a falta de liberdade de Oribela, causada pelo casamento sem amor e pela oposição daquela nova terra e daquela nova cultura em relação ao seu passado e ao seu ideal de felicidade. Na parte oito do livro, intitulada *O mouro*, Oribela sonha que perde partes do corpo pelos pecados cometidos. Essa mutilação não apenas revela o peso da religião para o personagem, mas também representa como Oribela se sentia naquela vida, privada dos costumes, das vontades e da própria liberdade.

Assim que chegou à sua nova casa, ela já tinha seus papéis definidos, à sua espera, para que ela os desempenhasse da melhor forma. Como esposa de Francisco, ela deveria servi-lo, na cama e fora dela, e cuidar da casa, mas sempre se submetendo à sogra, D. Branca de Albuquerque. Um mundo inteiro e desconhecido é imposto à Oribela. Ela não havia escolhido nada daquilo, nem mesmo sua vinda ao Brasil, e, de repente, davam a ela responsabilidades que ela nunca teve e nem as desejava. Era jovem, quase criança. Não tinha maturidade para assumir um marido que não escolheu, porque não o amava, e uma casa que não era dela, gerenciada de modo diverso às casas e às famílias que ela conhecia, por causa da nítida diferença de culturas.

Além de significar indício de toda essa realidade imposta ao personagem, o sonho de Oribela ainda é resultado de uma espécie de projeção. Como nada, em sua vida, é resultado de sua escolha, os pecados do sonho não são

propriamente cometidos por ela. Sem livre-arbítrio, ela é levada, pelo marido e pela sociedade em geral, a viver de acordo com preceitos novos, totalmente antagônicos à conduta que lhe fora recomendada e ensinada, durante sua vida, em Portugal. Outra função do sonho, bem ao gosto da teoria psicanalítica, é o desvelamento de desejos reprimidos. Na inconsciência de Oribela, a liberdade era possível. Por isso, ela sonhou com um mouro, de cabelos vermelhos, afinal, “os sonhos não são males. São desejos”. (MIRANDA, 1996, p. 136). Passando do sonho à realidade, o mouro de fato surgiu no caminho de Oribela, provando o poder profético do sonho e realizando um dos desejos mais íntimos da protagonista.

Em decorrência da juventude e da perseverança da protagonista de escapar daquele mundo e de lutar por uma vida diferente, Rosane Pavam sublinha a individualidade de Oribela, que “luta como adolescente, individual e exclusivamente. Ao seu redor, explode o mundo de contradições, de explorações e massacre indígena pelos jesuítas, mas ela não se dá conta disso”. (PAVAM, 2008, p. 2). De fato, Oribela não percebe as coisas a sua volta, mesmo sabendo que seu sofrimento é causado pela barbárie que aquele mundo representa para ela. Quem percebe nitidamente tais elementos periféricos é o leitor, que não só estabelece o mesmo vínculo entre as desventuras da terra e as de Oribela, mas também confere maior importância a essa periferia, afinal, o leitor revisita o seu país, colhendo fragmentos de uma outra versão, os quais colará junto com os fragmentos de outras, que já conhece, para chegar mais perto de uma pretensa “verdade” acerca de seu passado, de suas origens. Por esse caminho, também o leitor descobre mais de si próprio, como brasileiro, e, à medida em que vê revelado um outro país, a partir da história de Oribela, com certeza, ao final da leitura, irá se descobrir outro.

O destino que realmente importa, no romance, é o de Oribela, mas a construção ou o desenrolar de sua trajetória dá vazão às trajetórias do país e do leitor, já que ambos se redescobrem, um como nação, outro como brasileiro, quando entram em contato com detalhes que, ao passarem a fazer parte de suas Histórias, modificam-nas inteiramente. Porém, Oribela transforma-se, a

partir do contato com os outros, sobretudo com Francisco e D. Branca. É como se ela descobrisse o que é o amor e qual é o seu ideal de vida, vivenciando o oposto. Dessa forma, o contato com a gente daquela terra estranha deu a ela subsídios para que afirmasse o que não queria, pelo menos não para sempre. Na história, o desejo de mudar as coisas intensifica-se com o aparecimento do mouro Ximeno Dias. Nesse instante, a protagonista tem seus objetivos muito bem delineados: afastar-se de Francisco e aproximar-se do mouro.

Adriana Carolina Hipólito de Assis, em um estudo sobre o devir no romance, focaliza a iniciativa de Oribela, na tentativa de mudar sua história, de modo que, no final, o personagem “transforma sua condição de sujeitada em sujeito”. (ASSIS, 2008, p. 6). Partindo do conceito de devir, difundido por Heráclito e resgatado por Deleuze, chega-se à transformação, palavra-chave para definir a trajetória de Oribela: “O movimento das coisas e do mundo chama-se devir e o devir segue as leis rigorosas que o pensamento conhece. Essas leis são as que mostram que toda mudança é a passagem de um estado ao seu contrário: dia-noite, claro-escuro [...]” (ASSIS, 2008, p. 3). Alguns críticos associam o devir aos significados de acoplamento, sistema e processo, que prevêem soma, evolução e multiplicidade. Para tanto, a aproximação entre os sujeitos, pelo que eles têm em comum, ou pela mediação de suas diferenças, é de suma importância. Apenas na relação entre o eu e o outro afirma-se o caráter múltiplo e, portanto, mutável do sujeito.

Através do contato com o outro, aparecem as diversas facetas do ser humano, que transita e se modifica com desenvoltura, de acordo com as exigências de cada pessoa, de cada situação, ou de cada objetivo: “[...] o eu é o outro, o ser é único, mas em um constante vir-a-ser.” (ASSIS, 2008, p. 3). Essa concepção vai ao encontro do que Stuart Hall menciona em *Identidade cultural na pós-modernidade*, livro que apresenta a identidade como conceito flexível e mutável, em permanente construção. De modo a considerar as diferentes tendências que Hall cita como influentes na compreensão da identidade, citem-se a sociológica e a pós-moderna. Ambas atestam a necessidade da alteridade na construção e na descoberta do sujeito e a multiplicidade, respectivamente.

Retomando as concepções de Ana Carolina Hipólito de Assis e de Stuart Hall, associadas no parágrafo anterior, tem-se uma noção mais completa do perfil de Oribela e do caráter “psicológico” ou “intimista” do romance de Ana Miranda. Como, de uma forma ou de outra, romance e críticos aproximam-se da filosofia de Heráclito, cabe uma rápida menção a princípios que nortearam essa corrente de pensamento e que são facilmente percebidos no romance, servindo-lhe como síntese. Heráclito considerava as oposições como partes de um único e harmonioso conjunto, assim como sugere o símbolo oriental do equilíbrio, através das junções de *yin* e *yang*. Dessa forma, não há estabilidade, felicidade ou qualquer condição que indique plenitude, porque a positividade está sempre ligada a seu extremo oposto, a negatividade:

Para Heráclito, o devir é um contínuo conflito dos contrários que se alternam, é uma perene luta de um contra o outro, uma guerra perpétua. [...]. No entanto, essa guerra é ao mesmo tempo paz e harmonia, fazendo com que o fluir perene das coisas e o universal devir se revelem na síntese dos contrários, tornando-se o perene pacificador dos beligerantes. (SAMPAIO, 2008, p. 2).

Mais ligado ao conceito de devir, destaque-se também o fato de Heráclito mencionar a mudança como essencial à existência: “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos.” (HERÁCLITO, 2008, p. 2). Através dessa afirmação, o filósofo explicita a transitoriedade das coisas e das pessoas, já que, com o passar do tempo, a essência é apenas aparentemente conservada. O que foi fica no passado. No presente e no futuro, nem as coisas, nem os homens são ou serão os mesmos e o rio acentua essa mutabilidade. Dessa forma, o rio, além de exemplificar por si só a transformação constante, serve também de metáfora ao homem e é o devir que possibilita essa associação.

6.2.2 Romance: Dialógico por natureza

Contribuindo para incluir mais um item na lista de elementos que se relacionam à identidade e ao romance de Ana Miranda, Ana Carolina Hipólito de Assis menciona uma das formas do gênero narrativo, o romance. Segundo a autora, o romance, em processo constante de transformação, assim como qualquer tipo de expressão artística, a cada etapa evolutiva, deixa entrever seu caráter identitário, como se, metalingüisticamente, cada mudança, constituindo ou não uma inovação, implicasse a reflexão sobre o formato narrativo em questão. Entendendo o romance sob a ótica bakhtiniana, que considera o discurso romanesco dialógico por excelência, Ana Carolina Hipólito estabelece a alteridade como princípio fundamental para a existência do homem e do romance, afinal, é através da relação com o outro que ambos se constituem:

O Devir incide no romance toda vez que observamos esse cruzamento de vozes num discurso, o discurso alheio trazido do passado de forma re-atualizada para formar outro que aponta para um terceiro. De forma análoga, Ilya Prigogine [...] nos diz que o Devir é próprio das narrativas contemporâneas, uma vez que as mesmas reproduzem, tal como nas estruturas dissipativas, a constante mutabilidade. (ASSIS, 2008, p. 2).

Nesse aspecto, a reação ou a resposta são palavras de ordem. Com base nesse raciocínio, a autora resgata o conceito de carnavalização (também bakhtiniano), pois, através dele, vislumbra-se a aproximação dos opostos, em um breve interlúdio que apaga as fronteiras e possibilita a interação. Mais uma vez, ressalta-se a importância da troca ou da junção entre coisas diferentes, para se chegar ao equilíbrio. Sendo assim, o romance, assim como Oribela, vai sendo construído pouco a pouco. Os “outros” evocados por Ana Miranda, com os quais a autora dialoga, através de sua narrativa, são a História do Brasil (que já prevê um imenso leque de narrativas, com destaque para as crônicas ou diários de viagem escritos durante o século XVI), o folclore, com suas credices populares, presentes no livro através de clichês, espécies de ecos da voz do povo, ou, simplesmente, aforismos sobre o papel da mulher, o casamento, a

hierarquia social, etc.: “Em *Desmundo*, a personagem Oribela apresenta-se como o elemento orquestrador da construção do romance polifônico. Sua voz é, a um só tempo, a voz da história e de textos alheios [...]” (ASSIS, 2008, p. 3).

Pormenorizando as vozes que se entrecruzam no romance de Ana Miranda, muitas vezes o discurso de Oribela faz lembrar trechos da *Carta* escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, descrevendo os “gentios” e contando sobre seus costumes. Tal semelhança pode ser notada, principalmente, na parte da história em que a protagonista aproxima-se de Temericô, uma “natural” que pertencia a Francisco de Albuquerque. No melhor estilo de crônica do período colonial, Oribela chama atenção para o que considera singular em Temericô:

[...] era compendiosa na forma da linguagem, copiosa no orar e lhe faltavam umas letras [...]. Para ela, brincar e esquecer eram a mesma coisa. Comia no chão, agachada [...]. Usava ramais de contas ao pescoço, nos braços debaixo dos panos, tinha as pernas engrossadas pelas barrigas a modo de disformidade, do que disse ter metido ali sua mãe, enquanto era Temericô uma cachopa, um fio de algodão apertado. Eram suas vergonhas de criança? Ela rapava todos os cabelos. (MIRANDA, 1996, p. 120).

Pela leitura do fragmento acima, nota-se que a descrição é motivada pela estranheza de Oribela em relação a Temericô, afinal, ambas são totalmente diferentes uma da outra. Esse contato entre os personagens é de descoberta e troca para ambos, mais uma prova de que a alteridade auxilia Oribela em sua transformação e na construção de sua identidade. Do mesmo modo que a protagonista parece incorporar o estilo das crônicas coloniais, instaurando o dialogismo na narrativa, a intertextualidade também ganha ênfase, e com a mesma função do exemplo dado anteriormente: registrar as diferenças.

Um exemplo de intertexto é a transcrição de partes de músicas cantadas por Temericô. Embora a finalidade desse recurso seja a mesma do dialogismo, no caso específico da relação entre Oribela e a “natural”, no romance de Ana Miranda, a intertextualidade diverge do dialogismo pela ruptura que causa na história, pois a inclusão de um texto no tecido narrativo interfere em sua forma e

continuidade. Enquanto o intertexto provoca uma pausa significativa na história, o dialogismo, de modo sutil, mistura-se ao discurso romanesco, provocando uma diferença de tom, resultado da fusão de estilos diversos. Em outras palavras, é como se, através da adoção do discurso mais afeito às crônicas do século XVI, o estilo de Ana Miranda se transmutasse, rápida e brevemente, como em um passe de mágica. Não há fronteiras nítidas separando os estilos, o que exige maior conhecimento e sensibilidade por parte do leitor.

Outro exemplo marcante de dialogismo, em *Desmundo*, é identificado pelo empréstimo que o discurso de alguns personagens faz de chavões. Logo no início da história, quando as órfãs, já tendo chegado ao Brasil, começam a ser preparadas para seus casamentos, temos: “Quando a vela mais pequena está do lado da noiva é que ela morre primeiro e se do lado do noivo é ele quem morre. Aquele que no quarto apaga a luz é o primeiro que morre.” (MIRANDA, 1996, p. 66). A citação aglutina duas crendices populares. Esse aspecto folclórico tem como função conferir certa simplicidade à história, misturando falares e crenças de uma cultura que o leitor está conhecendo junto com a protagonista. De certo modo, a ingenuidade supersticiosa do povo daqui diz muito às órfãs recém-chegadas, sobretudo para Oribela, que era extremamente religiosa. A crendice popular, espécie de lado pagão da religiosidade, não carece de muitas explicações; exige apenas fé.

6.2.3 Uma questão de gênero

O uso de frases feitas, no romance de Ana Miranda, para reforçar normas de boa conduta, pode ser exemplificado com esta breve passagem: “No lábio da mulher há de cintilar o silêncio, onde floresce seu saber.” (MIRANDA, 1996, p. 66). O fragmento simboliza o discurso hegemônico, que perdurou durante longo tempo, orientando a postura da mulher em relação ao marido. No entanto, desde o início, mesmo usando sua fé fervorosa como alibi, Oribela reage à submissão

sugerida por esse exemplo e acatada pela maioria das mulheres da época. Ela não se submete a Francisco todo o tempo, como comprovam suas fugas, as discussões entre o casal e, sobretudo, a paixão de Oribela pelo mouro Ximeno Dias. Observe-se, agora, outro clichê sobre o casamento. Ele perpassa o discurso de Francisco, que Oribela menciona, quando conta que seu marido usava suas índias como amantes: “Francisco de Albuquerque as tinha em seus desejos, que me fazia ver e ouvir, pelos lumes acesos e pelas vozes. *Mas esposa era só uma, ele disse.*” (MIRANDA, 1996, p. 131, grifo nosso). De novo, é evidenciada a subserviência da mulher em relação ao homem como uma das muitas obrigações matrimoniais, sem importar a humilhação imposta.

A revelação de Oribela, a esposa, encerra-se com a fala do marido, em destaque na citação. Nesse ponto, também encerra-se o capítulo, de modo que a voz masculina fica ecoando na página, por sua característica naturalmente dominante, na sociedade patriarcal. Tal procedimento ilustra não só o fragmento que abriu o parágrafo anterior, recomendando o silêncio da mulher, em relação às atitudes do homem, mas também o comportamento de Oribela, que, às vezes perpetua o estereótipo de submissão feminina e, em outras, recusa-o. Essa flutuação do personagem, além de ser um jogo que Ana Miranda cria, para apresentar discursos que exigem posturas diferentes da mulher, representando-a “ora como santa, ora como prostituta, ora como deusa, ora como demônio” (ASSIS, 2008, p. 5), serve também para marcar a duplicidade de Oribela, que é obrigada a agir de um modo, por ter se casado com Francisco, mas deseja uma vida diferente daquela e um homem diferente, a quem ame verdadeiramente.

O ideal de Oribela é alcançado, no livro, e quem a liberta, surpreendentemente, é Francisco, por amá-la, de fato, mesmo com seu jeito rude. Ele foge, levando a criança com ele, mas, ao contrário do que a esposa esperava, ele prova seu amor e dá a Oribela um merecido prêmio por sua perseverança. Ele vai embora, mas sozinho. Quanto à criança, ele resolve deixá-la com o verdadeiro pai, Ximeno. Na adaptação fílmica que Alain Fresnot fez do romance de Ana Miranda, também intitulada *Desmundo*, o final é totalmente diferente, divergência que possibilita a compreensão de outras

mudanças feitas pelo diretor em relação ao texto literário.

Fresnot, quando decidiu pela adaptação fílmica do romance, tinha um objetivo, “eliminar devaneios subjetivos”, porque, segundo ele: “Essa parte onírica é algo muito difícil de ser solucionado no cinema.” (PAVAM, 2008, p. 2). Obviamente, essa escolha interfere, principalmente, na constituição do personagem feminino, que, no filme, é representado por Simone Spoladore. Para diminuir o tom intimista do romance, Fresnot muda o ponto de vista. O diretor abre mão da narração em primeira pessoa, atitude que tira boa parte do contorno psicológico e denso de Oribela, tal como foi concebida por Ana Miranda. Por essas razões, boa parte da crítica afirma que Fresnot fez um filme masculino. Aliás, a própria Ana Miranda menciona que, quando foi interada do projeto do filme, pelo diretor, percebeu que a ênfase ao feminino não seria mantida.

De fato, a visão masculina do diretor de *Desmundo* aparece, de forma nítida, na alteração que fez, no final da história. Depois do confronto em que Francisco vence Ximeno, impedindo a fuga da mulher com seu amante, Oribela tem a criança, mas segue com o filho, em uma rede, carregada por escravos, ainda no período de convalescência, após o parto. Seu destino era mesmo Francisco de Albuquerque. Mais uma vez, o casal seguiu sertão adentro, distanciando-se do mar, metáfora que significava, para Oribela, a perda definitiva de sua liberdade, de seu sonho e do amor que sentia pelo mouro. Restavam a ela apenas a resignação e o silêncio, aceitando as decisões do marido, que nunca levava em conta as vontades dela. Com esse final, de fato, Fresnot diminui a sentimentalidade que delineia a protagonista feminina do texto literário, priorizando a realidade nua e crua da condição da mulher, sobretudo no período em que se passa a história e levando-se em conta o perfil do marido, um colonizador, dominador nato. Na visão de Oribela, a crueldade e a aspereza de Francisco de Albuquerque eram muito superiores à selvageria que os portugueses atribuíam aos indígenas.

A diferença que a adaptação fílmica apresenta em relação ao texto literário é brutal e resultante da autoria. Fresnot, no filme, desempenhando a

função de diretor/autor, inverte o ponto de vista, quando escolhe retratar uma “verdade” ácida e hegemônica (ainda mais quando essa realidade é questionada por uma mulher, em pleno século XVI), na qual não há lugar para sonhos e vontades que permitam a subversão ou a diluição da selvageria e da violência que predominavam no processo de colonização, interferindo na realidade que se mostra, em toda a sua aspereza, aos personagens e ao leitor, conseqüentemente. Ao fazer isso, o diretor escolhe um caminho comum, despindo o filme de toda singularidade que permeia o texto literário de Ana Miranda, pois o que chama atenção no romance é justamente a revisão histórica feita por Oribela, uma mulher, revelando o lado dominador e selvagem dos portugueses e não dos índios, com os quais, aliás, ela parece se identificar, afinal, ela própria e os “naturais” são vítimas da opressão exercida pelos homens brancos.

A opção por adaptar o romance sob a ótica masculina revela uma postura ideológica, como se o diretor/autor, homem, compartilhasse as aflições e os anseios de Francisco de Albuquerque. O resultado dessa “identificação”, por sua vez, acarreta mudanças significativas no enredo. O final é a maior delas, mas há que se mencionar também o fato de, no filme, Francisco não matar sua mãe, D. Branca. Essa alteração mostra total conformidade em relação à mudança que o diretor faz no final da história, afinal, o motivo que levou Francisco a deixar o povoado e a matar a mãe, no romance, é o mesmo: Oribela. Nos dois casos, o personagem foi movido pelo amor, o que o enfraquecia, deixando-o vulnerável e comprometendo seu perfil de colonizador: homem poderoso, destemido, desbravador e conquistador de territórios.

Mudança que não está relacionada a Francisco, mas que é nítida, quando se compara o livro ao filme, é a participação de Ximeno. No livro, o mouro aparece apenas no final, a partir do sonho de Oribela. No filme, ao contrário, Ximeno tem uma participação bem maior. Ele é mostrado do começo ao fim da história de Fresnot. Algumas hipóteses que podem ser levadas em conta, a fim de tentar justificar essa mudança, são o tempo do filme, muito menor que o tempo de leitura da narrativa literária, o que exige que se marque mais

enfaticamente a presença de um personagem importante para o enredo, já que ele será mais uma razão para Oribela querer reconquistar sua liberdade; e a dificuldade de transpor abstrações para a tela. Se, no livro, Ximeno Dias aparece, primeiro, no sonho da protagonista, no filme ele deve aparecer em uma situação concreta, e várias vezes, antes de seu envolvimento amoroso com Oribela, de modo a fazer o espectador perceber como seu perfil é diferente do de Francisco.

Além disso, o personagem surge, logo no início do filme, para tornar visível o interesse de Oribela por ele, desde o primeiro instante em que o vê, e para demonstrar a influência do mouro junto aos “naturais”, característica que o fazia mais humano que Francisco, afinal, Ximeno, antes da força física, usava a palavra, fazendo predominar um clima de negociação diplomática entre índios e colonizadores. Em suma, com base no final do filme de Fresnot, é possível afirmar que a “parte onírica”, mais que a abstração sugerida pelo psicologismo do romance, difícil de ser representada, em uma arte como o cinema, que apela à concretude das imagens, diz respeito à idealização do final original, escrito por Ana Miranda. Reagindo a isso, o diretor investiu mais na realidade e, conseqüentemente, na frustração dos desejos de Oribela.

Em discordância com o diretor, Simone Spoladore, atriz que fez Oribela, no filme, optou pelo caminho inverso, atitude que funcionou como espécie de antídoto contra o destaque à ação e à visão masculina que faziam parte do projeto de Fresnot. Graças à preparação da atriz, que investiu no aspecto psicológico, com a ajuda de Fátima Toledo e de textos e Clarice Lispector, para permitir o afloramento do psicologismo e da feminilidade, a essência do texto de Ana Miranda não se perdeu por completo. Percebendo essas duas facetas do filme, Rosane Pavam qualifica-o da seguinte forma: “Um ambicioso épico íntimo. Um filme de base culta, ansioso por colocar o pensamento de lado. (PAVAM, 2008, p. 4). A afirmação da crítica baseia-se na oposição entre pensamento e ação, dicotomia que define bem a transformação pretendida por Alain Fresnot.

No entanto, com a resistência de Simone Spoladore, o filme acabou como a Oribela do livro, transitando entre o mundo da realidade e o do sonho, ora

perpetuando, ora reagindo às imagens da mulher que eram preconizadas pela sociedade, razão pela qual Rosane Pavam o considerou um “épico íntimo”. Da idéia original de Fresnot pouco restou. Seu objetivo de atingir o grande público não foi alcançado. A ação que ele incluiu, no filme, com o intuito de acelerar o ritmo do texto literário, não foi suficiente para alcançar a meta desejada. Claro que, no filme, as coisas não estão em perfeita simetria, como no romance, pois, no texto de Ana Miranda, descrição, lentidão, psychologismo e teor imagético formam um todo harmônico e coerente. No filme, em contrapartida, os elementos que, a duras penas, conseguem subsistir, no processo de adaptação, não endossam a ação. Pode-se mesmo afirmar que os pontos que guardam maior semelhança com o texto de Ana Miranda fazem muito mais. Eles chegam mesmo a servir de obstáculo para que a ação se realize plenamente, cerceando-a ou limitando-a.

Em síntese, o tipo de ação privilegiada no filme não é o adequado para conquistar o grande público, ainda mais levando-se em conta a língua portuguesa arcaica das falas, em conformidade com o livro. Alain Fresnot bem que tenta solucionar esse problema, optando pela diferença entre áudio e legendas, o que serve apenas para atrapalhar. Fora o fato de as legendas tirarem a atenção das falas em português arcaico, elemento importante para a reconstituição da época em que a história se passa, 1570, alguns trechos exageram na atualização, quando não suprimem informações, em alguns momentos, quando as legendas não acompanham as falas dos atores, tornando os cortes bastante evidentes.

6.2.4 Brasil: Terra de todos e de ninguém

No filme e no livro, a linguagem se transmuta, assim como a protagonista. O aspecto babélico de *Desmundo*, em conformidade com a multiplicidade de discursos que caracteriza o romance, representa a diversidade cultural que

existia, no período colonial, e que passou a ser considerado como um traço de “brasilidade”. Além do português arcaico, há trechos em hebraico, nagô e tupi. O entrecruzamento de culturas distintas e a comunicação confusa entre os povos aumentam ainda mais o estranhamento de Oribela em relação à terra estrangeira, assim que aqui chega. Rosane Pavam menciona “a estupefação da protagonista diante do universo babélico de Brasilis” (PAVAM, 2008, p. 2), característica também percebida por Sônia Lino, que, aliás, enxerga na confusão lingüística um modo bastante eficaz de promover a identificação entre o público e a protagonista: “Essa Babel lingüística facilita a identificação do espectador com a confusão e o estranhamento sentidos pela personagem ao chegar a uma terra sem lei e sem referências.” (LINO, 2008, p. 10).

Entretanto, o que funciona, no livro e, sobretudo, no filme, para marcar o impacto causado pela mudança extrema da vinda de Oribela ao Brasil, é também tentativa de uma reconstituição do aspecto lingüístico que caracterizava o Brasil do século XVI. Silvio Elia, em *A língua portuguesa no mundo*, afirma: “Do ponto de vista lingüístico, não havia unidade e sim diversidade de falares. [...] havia cerca de 350 línguas indígenas na época de Cabral.” (ELIA, 1998, p. 22). O autor ressalta que a variedade já era uma característica da língua, antes da chegada dos portugueses. As chamadas línguas gerais tinham diferenças determinadas pelas diversas regiões do país. A interferência da língua portuguesa apenas intensificou a mistura, já que, para facilitar a comunicação entre os jesuítas e os índios, a gramática portuguesa juntou-se com as línguas gerais, resultando na formação de “uma *koiné*, de base tupi”. (ELIA, 1998, p. 24). A partir de então, pela dominação, a cultura local foi sendo suplantada aos poucos. O mesmo ocorreu com as línguas dos sudaneses e bântus: “Duas línguas principais caracterizaram esses grupos: ao Norte, na Bahia, o *nagô* ou *iorubá*; ao Sul (Rio de Janeiro, Minas Gerais), o *quimbundo*.” (ELIA, 1998, p. 25).

Em razão da dominação portuguesa, que provocou mudanças nas línguas gerais, indígenas, assimilando-as, Bethania Mariani utiliza o termo “colonização lingüística”. No entanto, até se completar o processo de unificação lingüística, a convivência entre povos de culturas tão diferentes exigiu um bom período de

adaptação, durante o qual ambas as línguas eram utilizadas, até mesmo com predominância daquela de base indígena, como demonstra Luiz Carlos Villalta, no texto *O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura*:

Os escravos, em sua maioria de origem indígena, reforçavam o uso da “língua geral” no âmbito do privado. O português [...] era aprendido por aqueles poucos que freqüentavam a escola dos padres, utilizado nos documentos escritos e cerimônias, possuindo, assim, um caráter mais propriamente oficial do que público. No domínio público, contudo, precisava-se falar em tupi, sem o que parte da população nada compreendia. (VILLALTA, 1997, p. 339).

Dessa forma, é possível falar em um processo de “indianização” do português, no início da colonização, sem o qual a dominação não teria tido êxito.

Evidentemente, a “torre de Babel” mostrada em *Desmundo* é apenas uma amostra da variedade que existia no Brasil colonial. Luiz Carlos Villalta, convenientemente, lembra que, além do índio, do negro e do português, outros povos habitavam o território: “No início do século XIX, via-se, aqui e acolá, a presença das línguas portuguesa, francesa e castelhana.” (VILLALTA, 1997, p. 332). Essa mistura, de culturas e de línguas, responsável por causar tanta estranheza em Oribela, serve para dar a dimensão da desordem, ou do caos da nova terra, caracterizada como “desmundo”.

Diferentemente do que Gândavo afirma, em seus escritos, no polêmico trecho em que conclui que, pelo fato de a língua falada pelos indígenas não contar com as consoantes f, l e r, a nova terra era dominada pela barbárie, pois não tinha fé, nem lei e nem rei, evidenciando um pré-julgamento da cultura local, e, mais que isso, cobrando do povo daqui os mesmos hábitos e costumes da cultura portuguesa, João Luís de Almeida Machado considera a sociedade indígena perfeitamente organizada (inclusive com ritos específicos, para louvar seus deuses ou o chefe da tribo, e com regras que permitiam divisão de tarefas, respeitando a hierarquia), até a chegada dos portugueses:

No século XVI o Brasil era uma terra praticamente virgem, usada em pequena escala por poucos índios que por aqui plantavam mandioca, caçavam, pescavam e viviam de forma idílica, como a reproduzir a idéia do paraíso perdido na terra, sem pudor e sem pecado. Quando os europeus por aqui chegaram, diferentemente do que pensamos, não

vieram trazendo o melhor de sua civilização no convés de seus navios...

Vinham náufragos, traficantes e degredados. Homens rudes, tão selvagens quanto os mais temíveis dos verdadeiros brasileiros, os índios. Pessoas inescrupulosas, violentas e que vinham para a América em busca de oportunidades derradeiras de sobreviver, de resistir e, de preferência, de ganhar algum dinheiro. (MACHADO, 2008, p. 2).

Através da leitura do trecho acima, fica claro o desequilíbrio causado com o início da colonização, processo que deu ao Brasil a condição de terra rica e “sem dono” e, portanto, fácil de ser dominada e explorada. Além disso, e agora relacionando o trecho citado ao título do livro e do filme, o país passou a servir como uma espécie de “depósito” para Portugal, que enviava para cá todas as pessoas que eram consideradas uma ameaça às leis ditadas pela Coroa, o que só agravava a imagem que os portugueses tinham da colônia, encarada, desde o início, como terra primitiva, bárbara e sem nenhum indício de civilidade. Obviamente, o registro dos cronistas da época foi determinante para a criação dessa imagem, que ganhou reforço com a condição natural do Brasil, diante de Portugal, mais evoluído e dotado de todas as características necessárias para dominar e colonizar a terra “descoberta”.

A partir da análise de alguns trechos de *Desmundo*, de Ana Miranda, pode-se comprovar facilmente a conformidade histórica da narrativa. Depois da informação de que, na nau em que vieram as órfãs, havia outros com destino ao Brasil e alguns que estavam indo para as Índias, porque queriam enriquecer, ou porque eram “mais torpes e violentos”, um fragmento encarrega-se de apresentar mais detalhadamente os viajantes: “Muitos em torno de nós eram degredados, do que se sabia por não terem suas orelhas [...] eram homens sem sangue, sem lei, nação, língua, reino, sem terra e servos [...]” (MIRANDA, 1996, p. 26).

Mais adiante, na parte três, intitulada *O casamento*, Oribela menciona o afastamento e o desapego dos estrangeiros à nova terra: “[...] ainda que [...] ali estivessem muito à vontade sendo em tudo senhores absolutos de toda a terra com tudo não se davam por satisfeitos por ser aquilo degredo, não tinham amor pela terra, queriam tornar ao reino.” (MIRANDA, 1996, p. 95). O sentimento que

a protagonista descreve, no fragmento transcrito, é compartilhado por ela, afinal, mesmo tendo a possibilidade de um futuro, na colônia, pesavam a expatriação e a imagem negativa e inferior do Brasil, visto como território atrasado e primitivo, apesar das riquezas naturais. Que futuro, então, uma terra “subalterna” poderia oferecer àquela gente, acostumada aos privilégios de Portugal, país civilizado e de origem dos novos moradores daqui?

O Brasil era uma terra de exilados e Oribela, como órfã, fazia parte de um grupo “recusado” por Portugal. Desse modo, o degredo tinha dupla função. Enviando as órfãs para cá, o país via-se livre de mulheres sem estirpe e sem futuro, ao mesmo tempo em que atendia ao pedido dos portugueses que aqui estavam. Eles precisavam de mulheres. Divertiam-se, claro, com as índias da terra e com as negras, mas, para casar, queriam mulheres brancas. A preferência não era apenas questão de gosto, mas um imposição da Igreja, razão pela qual o pedido foi feito oficialmente, ao rei de Portugal, através de uma carta, como mencionado no livro e no filme. Ana Miranda inclui, já na epígrafe, um trecho da carta, assinada por Fernando da Nóbrega. No filme, Alain Fresnot também apresenta a leitura de um trecho do texto, para explicar ao espectador a chegada da embarcação em que estavam Oribela e as outras órfãs:

Já há mais que escrevi a Vossa Alteza a falta que nessa terra há de mulheres com que os homens casem e vivam em servicio de Nosso Senhor, apartados de los pecados em que agora vivem. Mande Vossa Alteza bastante órfãs e se não houver muchas venham de mistura delas e quaisquer, perché são tão desejadas as mulheres blancas acó que quaisquer farão bem a terra e os homens de acó se hão apartar do pecado. (DESMUNDO, 2003).

Como se vê, o trecho da carta expressa a vontade dos habitantes daqui de, através do casamento, dar algum traço de “civilidade” à sociedade da colônia, marcada pelas deformidades de caráter daqueles que eram tidos por Portugal como a escória da sociedade. Desse modo, o livro e o filme *Desmundo* defendem a tese de que Portugal condenou a colônia, quando lhe deixou como herança um mundo povoado de aspectos negativos, atitude determinante para a História do país e para a formação da sociedade brasileira, já que o caráter dos

brasileiros foi maculado, desde o início, pela mistura com portugueses bastardos, recusados por Portugal, e que, como afirmou Sílvio Romero, no final do século XIX, não lembravam em nada os nobres, de sangue azul, descendentes de El-Rei.

Oribela, assim como as outras órfãs, logo no momento da chegada, preservava uma esperança de felicidade naquele “despejado lugar”. Quando muito, a dúvida insinuava-se:

As órfãs faziam sinal-da-cruz, iam arranjar marido bom e principal, ou então uns fidiutas desdentados, trolocutores surdos, furtamelões, bêbados, cornos [...], fosse o que fosse, desde que dissesse: Senhora, quereis companhia? Mas ordenara a rainha, que seriam uns gentilhomens. (MIRANDA, 1996, p. 21).

Infelizmente, o pior se confirmou. Apesar de terem algumas posses, o que fazia os futuros maridos das mulheres brancas enviadas pelo reino se destacarem perante os demais, eram rústicos, ávidos por sexo e truculentos. A única coisa que os diferenciava dos outros habitantes da colônia era, de fato, a condição social. As órfãs, ao desembarcarem, por terem sido muito esperadas, foram festejadas, mas o cortejo não foi além da providência de roupas especiais para o casamento e da formação dos pares, depois, claro, de ser comprovado que as órfãs dariam excelentes esposas.

No filme, há uma cena, entre as meninas e D. Brites, personagem de Beatriz Segall, que destaca muito bem a importância de um aspecto sadio das moças casadoiras, para se ter certeza de que elas não tinham doença alguma e podiam parir filhos, muitos e saudáveis. Na cena em questão, D. Brites inspeciona as órfãs, enquanto elas se lavam, depois da longa viagem. Ela passa, verificando uma por uma, conferindo os seios, o ventre, as ancas, os dentes e tentando se certificar de que as recém-chegadas não tinham piolhos, ou sinal de terem contraído qualquer doença. O episódio mostra bem a função das mulheres, tratadas como objetos ou como animais. A encomenda tinha sido feita e a mercadoria havia chegado. Cabia, então, a D. Brites verificar se as órfãs não tinham sinais de avarias e se estavam prontas para o uso, de modo a

não apresentar defeitos ou mau funcionamento.

Os sonhos e as expectativas das órfãs não se concretizaram. Depois da chegada delas ao Brasil, filme e livro encarregam-se de mostrar que as meninas encontraram uma terra inóspita, formada por homens rudes, que tinham a brutalidade como marca, e, sendo assim, exigiam esposas subservientes e facilmente adaptáveis à dura realidade que as esperava. A terra estava sendo modificada. Um país estava sendo construído, portanto, tudo ali era rudimentar e avesso ao parco conforto que tinham em Portugal, na condição de órfãs. A realidade com a qual Oribela se depara em nada se assemelha com as fantasias que lhe fizeram companhia, durante a viagem:

la tirar de mim o cheiro de lã podre, vestir camisa limpa, lavar o sal da pele, comer fruta da árvore, carne assada, esquentar as mãos num fogão de lenha, assentar à mesa, adeus ferrugem, adeus carne de porco na banha, ai um pão quente, um ceitel de cerejas, tudo parecia alta maravilha [...]. (MIRANDA, 1996, p. 12).

Depois do desembarque, não há sinal dessa felicidade imaginada e desejada pela protagonista. O que há é isolamento e solidão, mesmo depois do casamento, já que era imensa a dificuldade de Oribela em se adaptar a uma cultura tão diferente da sua: “As naturais só falavam suas falas, distante ficamos muito em silêncio, cada uma em sua cela, comendo a portas fechadas, sem haver um bordado que fosse, uma tina de lavar, um nada a fazer, esquecidas ali, guardadas [...]” (MIRANDA, 1996, p. 46).

6.2.5 Condição estrangeira

Mesmo fazendo parte de um mundo contrário ao que sonhou, Oribela, por sua juventude, não deixa de lutar pela felicidade e por uma realidade diferente daquela que vivia. O principal indício disso é sua atitude. Em conflito permanente com Francisco, com o ambiente da nova terra e com os costumes,

tão avessos aos seus, Oribela tenta fugir mais de uma vez. Sinal claro de recusa à realidade, a fuga coloca o personagem em sintonia com uma vida idealizada, perfeita, mas possível apenas no reino, ou em sua imaginação. A figura de Ximeno Dias é responsável pela tentativa de concretização desse ideal e pela alternância que Oribela estabelece entre sonho e realidade, afinal, a expectativa de que sua vida, um dia, seria diferente do que era, naquele momento, e, depois, o amor de Oribela por Ximeno fazem com que a protagonista sobreviva à aridez da nova terra e também de Francisco de Albuquerque.

Ximeno é judeu, no livro, e cristão-novo, no filme. Veio ao Brasil fugido da Inquisição e, por isso, igualava-se a Oribela e aos demais habitantes da terra. Como todos, à exceção dos índios, Ximeno era refugiado, condenado ao exílio e estrangeiro. No entanto, uma coisa o afastava de Francisco e o aproximava de Oribela: sua raça. Francisco era português e homem, razão pela qual se sobrepunha a Ximeno e a Oribela, respectivamente. A exigência da submissão e a falta de liberdade, no que se refere à dominação que a condição inferior de ambos propiciava, serviram para unir os personagens. Fora isso, Ximeno não tinha a brutalidade dos outros homens. Seu temperamento era ameno, muito diferente do espírito devastador dos colonizadores e muito semelhante ao de Oribela.

A oposição entre Francisco e Ximeno, determinante para a relação que se estabelece entre Oribela e o judeu, aparece, de modo claro, principalmente no filme, quando, em certa ocasião, Francisco chama Ximeno de “marrano”. Por trás da alcunha pejorativa não estão apenas o ciúme e a ameaça do marido traído ao amante da esposa, mas também o desprezo do povo português pelos judeus, considerados “descendentes das chamadas ‘raças infectas’”, segundo afirmação de Ronaldo Vainfas, afinal: “Os chamados cristãos-novos ou judeus convertidos ao catolicismo foram, a rigor, o principal alvo da ação inquisitorial portuguesa por mais de duzentos anos e os mais estigmatizados [...]” (VAINFAS, 1997, pp. 238-9).

O preconceito dos portugueses em relação aos judeus era tanto que o casamento entre um português e uma judia era permitido apenas para livrar o

noivo da união com uma negra ou uma índia. Isso está fortemente relacionado à cor como estigma racial, que muitos afirmam ter sido herança dos portugueses, no período de colonização. O filme de Alain Fresnot faz uma referência a isso, na cena do casamento coletivo das órfãs com os homens ricos da terra, quando o padre afirma, em seu sermão: “E sejam seus filhos abençoados pelo alvor da pele.” (DESMUNDO, 2003). Quanto mais a protagonista aproxima-se de Ximeno, pela afinidade de temperamento e de condição que existe entre eles, mais ela aposta na possibilidade de mudar sua realidade, dando vazão ao sonho. O amor é apenas conseqüência das coincidências que unem Oribela e Ximeno, ajudando-a a suportar melhor o choque cultural que a desestabilizou, desde a sua chegada.

Outro personagem que facilita a adaptação da protagonista aos costumes do Brasil é Temericô, mas, aqui, ao contrário do que acontece com Ximeno, as diferenças importam mais que as igualdades. Temericô e Oribela trocam experiências. Uma ensina e apresenta à outra uma cultura desconhecida, mas, bem por isso, fascinante. Porém, novamente, o problema que se evidencia na relação com o judeu está presente na amizade de Oribela e Temericô. Temericô era uma índia e, assim como Ximeno, era vista com preconceito pelos portugueses, afinal, fazia parte do grupo dos dominados. Nesse aspecto, também a subserviência aparece como ponto comum entre os personagens, além do gênero, claro, o que facilitava o contato, ainda mais em uma sociedade machista, sobretudo em se tratando daquela do século XVI.

Ana Miranda, nos capítulos que focalizam a amizade de Oribela e Temericô, investe na descrição, a exemplo dos cronistas da época, como se a protagonista se apossasse momentaneamente das marcas dos discursos desses, para fazer sua amiga “natural” conhecer um pouco de seu país: “De minha terra falei [...], dos seus cavalos aos milhares, da cortina de muralhas até as terecenas com mais de cem portas e cem torres, dos paços, onde ficava toda a gente rica do mundo vestida nas mais sedosas peças, estátuas nas paredes [...]” (MIRANDA, 1996, p. 121). Mencione-se que o que interessa a Temericô é tudo aquilo que ela não conhece, por isso é possível afirmar que os

personagens são unidos pelas diferenças. Em outro trecho, por exemplo, Oribela conta à índia como as mulheres se vestiam, em Portugal, mas não por escolha. O relato atende a um pedido de Temericô (como demonstra o início do trecho que será transcrito a seguir), que, por ser índia, estava mais acostumada à nudez e, portanto, causava-lhe estranheza e curiosidade o costume de usar tantas peças de roupa sobre o corpo:

Como se vestiam e ornavam as mulheres, quis ela saber [...]. Puxavam as mulheres os cabelos para trás, ali os trançavam e se cobriam com uns véus que chamavam nébola, ou faziam umas rodas de cabelos chamadas temporais e metiam umas almofadas, tão largos arranjos que mal se podia passar por uma porta, pareciam muita vez uma vaca de chifres, como a vaca Tormenta, que lhe nunca os cortavam por ser muito brava. Ou metiam nas cabeças turvantes tão altos que se chamavam chaminés, rematavam tudo com gorros ou capuzes, as mangas broladas com muito luxo terminavam em palatinas que arrastavam no chão e faziam umas saias cortadas em tiras, à moda germana no que se gastavam às vezes dezesseis varas de tafeté, ou ainda mais, debaixo de tudo usavam as damas uma camisa e sobre isso a beca de cintura apertada, pregas, anáguas, mais anáguas, até o chão, barras de pele de animais macios rematando as mangas, linco, zibelina, lobo e umas rapavam as sobancelhas e os cabelos da testa para semelhares as de Itália e como as italianas, se metiam em uma solana, que era um chapéu de largas abas, sem copa, untavam os cabelos de ruibarbo ou limão, ou enxofre, ou açafraão a modo de os ter dourados. (MIRANDA, 1996, p. 122).

Na citação acima, pode ser percebida a utilização de outro recurso presente nas crônicas da época: a comparação do que é desconhecido e, por isso, ricamente descrito, com coisas familiares àquele que acompanha o relato, a fim de facilitar a apreensão daquilo que se tenta apresentar, como bem demonstra a parte em que Oribela compara as mulheres portuguesas, com seus penteados imensos, à vaca Tormenta.

Um traço que permite, em vez da aproximação, certo distanciamento da narrativa feita por Oribela em relação àquela que caracterizava os relatos dos cronistas do período colonial é a interferência do interlocutor, de modo indireto, em algumas passagens. Tal estratégia pode ser atrelada a diversos fatores. O primeiro e talvez o mais óbvio é a marcação do contato entre as personagens, através de um diálogo. A partir daí, surgem os outros dois aspectos. Quem narra

a história escrita por Ana Miranda é Oribela. Tudo aquilo de que o leitor é informado passa necessariamente por ela.

Esse destaque consolida a importância do personagem e do aspecto psicológico que Oribela empresta à narrativa. Página a página, os sentimentos e as impressões de Oribela fluem e escoam, como as águas de um rio. Para ser coerente com a escolha da autora de privilegiar o ponto de vista feminino, em sua história, e com a transformação da protagonista, ao longo do romance, nenhuma interferência alheia é permitida. Apenas a Oribela cabe continuar ou interromper as coisas e qualquer mudança de estrutura comprometeria essa idéia, enfraquecendo-a. Sendo assim, em vez da estrutura tradicional, que pára momentaneamente a narração, para transcrever *ipsis litteris* as falas dos personagens, durante os diálogos, Oribela se apossa do discurso alheio, incorporando-o ao seu próprio discurso, recurso que pode ser verificado no seguinte trecho:

E se admirava ela queda a escutar o que contava eu. Perguntou o que era rainha. [...]. Que fosse rainha eu? Só se um dia ainda seria. Onde morava a rainha? Num tão distante mundo que nem se podiam contar as léguas, tudo se passando em águas de oceano, que até se podia perder o mais conhecido navegador, devia haver instrumentos para se ir lá e grandes naus, que se precisava das estrelas para guiar mesmo assim de tanta estima e mesmo assim se não chegava. (MIRANDA, 1996, p. 123).

Na passagem transcrita acima, pode-se identificar uma característica própria dos contos-de-fada, não só pela oralidade que os propagou, mas também pelo reforço do aspecto maravilhoso que se faz presente na descrição do lugar onde mora a rainha. A exemplo do universal “era uma vez, em um reino muito, muito distante”, Oribela também enfatiza a inacessibilidade do reino, demonstrando, mais uma vez, sua capacidade de transmutar-se, através de seu discurso, que imita e incorpora com extrema facilidade discursos alheios, em mais uma tentativa de apelar para a imaginação e para a fantasia, para fugir da realidade dura que a esperava, irremediavelmente, sempre que despertava do enlevo do sonho.

A fim de sentir-se outra e de gozar de liberdade, ao menos por alguns instantes, Oribela, em sua relação com Temericô, recebe, em troca das longas narrativas que fizeram a índia conhecer um pouco mais sobre um mundo estranho e civilizado, a chance de ultrapassar limites, superando as diferenças que a separavam da “natural”, para se sentir acolhida e compreendida, ao menos pelos índios, naquela terra hostil:

Eu pintava o rosto de urucum, comia do prato das naturais e me desnudava nos dias quentes, deixava os chicos chuparem meus peitos, dançava, de modo que dona Branca veio baixar umas regras, antes que virasse eu uma bárbara da selva e me metesse a comer de carne humana. (MIRANDA, 1996, p. 127).

A oposição de Oribela aos costumes da nova terra é amenizada pelo contato da personagem com Temericô e, depois, com Ximeno. Sobre esse aspecto do contraste cultural é interessante a observação de Rosane Pavam, que permite distinguir a postura de Oribela daquela que os cronistas refletiam, através de seus textos:

A protagonista do filme teima com a terra nova, embora ela a acolha, em lugar da portuguesa, que a rejeita. [...] o que incomoda Oribela não é o despudor religioso dos nativos ou seu canibalismo. Parece que a repugnam mais a pobreza brasileira, os maus hábitos nativos, a grosseria dos gestos locais e a sujeira das cabanas. (PAVAM, 2008, p. 2).

Tal afirmação encontra respaldo no texto literário, sobretudo nas passagens que se detêm sobre a amizade entre a protagonista e Temericô. De fato, Oribela não recusava ou estranhava os hábitos indígenas, os quais também não encarava como “selvagens”. Sua sensibilidade lhe dizia que havia coisas mais ameaçadoras ali, como a brutalidade dos homens da terra, os colonizadores, que vitimava os índios e ela própria. Por essa razão, o principal oponente de Oribela é Francisco. Ele, através de suas palavras e atitudes, concretizava hábitos e costumes que Oribela simplesmente abominava. O modo de vida animalesco de Francisco de Albuquerque representou, para a

protagonista, a primeira e grande ruptura, pois em tudo contrariava os bons modos e o comedimento que foram ensinados a ela e às demais órfãs, no convento.

A inadequação de Oribela em relação ao ambiente que a cerca, no filme de Alain Fresnot, ganha maior dimensão, porque o espectador pode visualizar o desencaixe que a protagonista confessa sentir em relação àquela realidade, em tudo nova para ela, diferente de sua realidade anterior. No filme, Oribela passa pelo povoado olhando em volta e demonstrando medo, desconfiança ou incompreensão diante dos hábitos daquela gente. Na casa de Francisco, seu comportamento não é diferente, pois ela também não se identifica com o padrão de vida de Francisco, D. Branca e Viliganda, a irmã de Francisco. Quando não está acorrentada, Oribela convive com os naturais e com as outras pessoas da casa, mas mostrando total desconexão e até repugnância. Claro que o estranhamento não é característica atrelada apenas à protagonista. Assim como o comportamento do povo, no geral, desagradava-a, ela também era vista com estranhamento por todos, fato que dificultava ainda mais a convivência entre eles.

6.2.6 Nos idos de 1570...

Diante disso, pode-se dizer que o filme, contrariando a idéia inicial do diretor, destaca-se por seu teor imagético, auxiliado, e muito, pela lentidão que é emprestada do romance de Ana Miranda (os únicos momentos que lembram, ainda que longinquamente, o objetivo de Alain Fresnot de privilegiar a ação, no filme, são as fugas e o final, com o duelo travado entre Francisco e Ximeno). Coerente com a lentidão e a visualidade, a descrição é outro recurso que Fresnot aproveita da narrativa literária.

Dessa forma, respeitando cada detalhe, a produção de seis milhões de dólares foi cuidadosa na reprodução dos figurinos e do cenário, devido à

importância desses elementos para a reconstituição da época da história, 1570. De modo a ressaltar a diferença de cultura entre Oribela e Francisco de Albuquerque, principalmente, foi determinante a concepção dos personagens, no que concerne ao aspecto físico, ou à aparência. Cabia a Fresnot tornar concreto e visível o que Ana Miranda, através de seu livro, tinha ocultado. No texto literário, não há descrição física dos personagens. Logo, baseado na diferença cultural e no choque que essa distância causa em Oribela, delineou-se um tipo físico para os protagonistas que reforçasse a oposição entre eles.

O cenário, que mostra um vilarejo, também serve para reforçar a inadequação de Oribela na nova terra, que em nada lembra o ambiente civilizado e evoluído de Portugal, na época. Um obstáculo criado para a equipe de produção foi a escolha do lugar das filmagens. Alain Fresnot optou por uma vila, no sul do Rio de Janeiro. Essa mudança exigiu soluções para adaptar o local escolhido, tornando-o mais parecido com a cidade de Salvador de 1570. Seguem, abaixo, fragmentos que descrevem os cuidados da equipe de Fresnot para a reconstituição do cenário histórico:

A direção de arte de "Desmundo", assinada por Adrian Cooper, ficou com a tarefa de recriar uma vila inteira, com tudo que existia na época, como casas, comércios, igreja e ruas lamacentas [...]. Além da vila cercada de paliçada contendo em torno de vinte casas, uma igreja de tamanho real, uma casa para os jesuítas, um prédio para a câmara de conselho e uma oca de índios, foram criados também um engenho e currais para os animais. A construção da vila demorou dois meses. [...]. A dificuldade em achar objetos que sobreviveram ilesos à ação do tempo foi grande, por isso, boa parte dos objetos utilizados no filme foram fabricados pela equipe de marceneiros e aderecistas, na oficina criada com esse propósito, na própria locação do filme. Tudo foi criado ali, mesas, camas, tamboretas, bancos, baús, caixas, canecas, potes, pães de açúcar, formas de melado, lampiões, candeeiros, santos de madeira, cestas de cipó, armas de fogo, facas, arcos e flechas. Os objetos foram envelhecidos, ficaram com a aparência de antigos sem, no entanto, parecerem velhos, já que na época retratada os objetos de uso cotidiano deveriam ser relativamente novos ou pouco usados. (PAVAM, 2008, pp. 4 e 5).

Apesar da preocupação em recriar o estilo da época, na arquitetura e nos objetos, para dar mais verossimilhança ao filme, Adrian Cooper, diretor de arte, não abriu mão da ficção. Como resultado, o filme mistura o criado a referências

reais, para sair do óbvio ou do que é esperado pelo espectador, mesmo em se tratando de uma produção de época, para “chamar atenção pela artificialidade”.

Algumas características do figurino que são fiéis à época representada são a combinação de saia rodada e blusa amarrada com um laço, à frente, e de mangas compridas, e o turbante, mais ou menos sofisticado, dependendo da ocasião. No filme, é o figurino da personagem de D. Brites que mais se assemelha às roupas do século XVI, de acordo com ilustrações mostradas no livro *História da vida privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa*, organizado por Laura de Mello e Souza. Esse livro também serve de referência para uma análise comparativa entre o cenário do filme e as construções do período colonial do Brasil. Era freqüente haver várias construções, no mesmo pátio ou terreno: a principal, ou casa-grande, e os anexos, moradias destinadas aos escravos, classe da qual faziam parte negros e índios. Essa estrutura é muito parecida com a da propriedade de Francisco, no filme. Porém, a similaridade não é extrema. Ela se faz pelo respeito a alguns traços marcantes da arquitetura do período, com destaque para as construções de taipa, os telhados de palha e as janelas estreitas e pequenas, que, nas construções elevadas, a exemplo de igrejas, ou outras construções de dois andares, eram distribuídas em duas linhas, uma inferior, com duas janelas, e uma superior, com uma única janela centralizada, em relação às de baixo. Na arquitetura, eram comuns, ainda, as construções em arco, do que se vê um resquício na casa de Ximeno Dias, com a porta principal nesse formato.

O filme também intensifica a proposta de Ana Miranda no romance: revisitar a História do Brasil, a partir de outro ponto de vista, totalmente diferente daquele tradicional e hegemônico. Como, na colonização, importa, sobretudo, a relação entre portugueses e índios, a tentativa consiste em demonstrar o processo de subjugação que os portugueses impuseram aos índios, dando lugar à exploração e afastando por completo a imagem do Brasil como país exótico. Isso porque a surpresa ou a novidade da descoberta era etapa vencida.

Ana Miranda e Alain Fresnot focalizam a exploração das riquezas que a colônia podia oferecer a Portugal. A fauna exuberante, por exemplo, em vez de

servir a descrições e cenários belíssimos, aparece comercializada por Ximeno Dias, que transporta algumas espécies de pássaros, em gaiolas improvisadas, para venda, já que o personagem era um autêntico mascate. Com os índios não era diferente. Também chamados “brasis”, eram capturados pelos donos de terra ou mesmo pelos mascates, para serem vendidos como mercadorias. No filme, Ximeno chega à casa de Francisco, para uma de suas visitas periódicas, e, em meio a tecidos e utensílios trazidos do mundo todo, oferece ao habitual comprador alguns índios guarus.

O estigma de selvageria e de primitividade contribuía para a animalização dos indígenas, escravizados, depois de capturados ou comprados, como confirmam várias cenas do filme, que mostram os índios a serviço dos brancos, abrindo e fechando portões, cuidando da horta e dos animais e carregando as coisas de Francisco e sua família, na ocasião das duas mudanças, cada vez mais sertão adentro. Outro exemplo que reforça a anulação da cultura local pelo domínio português aparece na catequização. Além de o padre do povoado referir-se aos índios como animais, em uma visita do religioso a Francisco, acompanham-no dois índios já convertidos ao cristianismo, razão pela qual o dono da casa admite que eles sentem-se à mesa. No livro de Ana Miranda, as referências à dominação sofrida pelos indígenas podem ser percebidas em dois trechos:

Quem cultivava horta? As naturais. [...], neste país os pobres viviam feito fidalgos de até cem escravos, o pobre mais miserável que fosse podia ter três escravos [...]. (MIRANDA, 1996, p. 44).

[...] me escondi em um desvão do quarto onde estavam os cativos atados uns nos outros por cordas, esperando amansar sua selvageria. (MIRANDA, 1996, p. 109).

Os fragmentos transcritos comprovam a divisão entre brancos e escravos. A raça (e não a condição social) era o principal critério, o que coincide perfeitamente com o que Ronaldo Vainfas afirma sobre os portugueses, ao mencionar que “os estigmas propriamente raciais provinham de Portugal, surgindo antes e independentes do colonialismo escravocrata”. (VAINFAS, 1997,

p. 238). O segundo trecho, especificamente, investe na animalização do índio.

Note-se que ambas as passagens são informadas por Oribela. Porém, sobretudo no caso da segunda, fica claro que a personagem parece apenas repetir mecanicamente o que ouvia dos donos de escravos (e Francisco, marido de Oribela, era um deles), quando conta que os índios ficavam presos, à espera de “amansar sua selvageria”. De fato selvageria, ou somente indignação? O estado de revolta deveria parecer natural, afinal, os índios eram capturados por outros homens, para servir-lhes de escravos, mas não era assim que os brancos, na época, entendiam a reação dos autóctones. Para eles, o aspecto selvagem dos indígenas era resultado de uma cultura “não-civilizada” ou “de menor prestígio”, quando comparada à européia, e, sendo assim, a selvageria não era considerada um estado, mas uma condição permanente, além, claro, de servir de argumento para o domínio dos colonizadores.

6.2.7 Período de recolonização?

Passemos agora a outra época, mais de dois séculos depois do início da colonização. O tempo é outro, mas a condição colonial parece perpetuar o preconceito em relação ao Brasil, que, no século XIX, ainda encarado como “desmundo” pelos países civilizados, serviu de refúgio à família real portuguesa, em 1808. A diferença entre o contexto que permeia a narrativa de Ana Miranda e o filme de Alain Fresnot e aquele que abriga a família real é imensa. Em 1808, o Brasil está relativamente mais “evoluído”, com condições razoáveis de acolher a família real em sua fuga, até porque, se faltassem ou acabassem os recursos, a rica colônia podia ser a salvação, afinal era uma fonte inesgotável de ouro e diamantes. É certo que, apesar dessa vantagem, o Brasil era visto como terra de selvagens e bárbaros, rudimentar em recursos e costumes e, quando muito, para ressaltar ao menos um aspecto positivo, exótico, pela natureza exuberante e pelo clima tropical agradável. Porém, em tudo isso havia mais uma vantagem:

era o destino habitual dos degredados e a família real veio para engrossar a lista.

Em 1808, às vésperas da proclamação da Independência, o Brasil mostrava-se mais apto para livrar-se da dominação portuguesa, pelo menos oficialmente. Com a chegada da família real, a colônia evoluiu ainda mais, afinal, D. João, acostumado a certos privilégios, transferiu algumas comodidades do mundo europeu para cá, promovendo avanços que, em princípio, visavam ao seu próprio benefício, mas que acabaram contribuindo imensamente para a paulatina emancipação da colônia. Talvez os principais deles tenham sido a abertura dos portos, favorecendo o comércio inglês e o brasileiro, e a criação do Banco do Brasil, cujas ações eram adquiridas pela “elite” brasileira, formada, fundamentalmente, por fazendeiros e senhores de engenho, em troca de títulos de nobreza, distribuídos a esmo, pelo rei de Portugal. Essa prática já ilustra bem as vantagens e desvantagens da vinda dos Bragança para o Brasil, afinal, se houve um incremento, na economia e na infra-estrutura, com a criação de hospitais, estradas e escolas, houve também a proliferação de expedientes próprios das relações de favor ou de compadrio e da corrupção, ilustrada pela “prática das caixinhas”, que obrigava o pagamento de uma espécie de dízimo.

Em *Carlota Joaquina*, filme de 1994, a política do favor e alguns benefícios que serviam antes à família real e depois aos brasileiros foram mostrados pela diretora, Carla Camurati. Pessoas influentes, que se transformaram em assessores do rei ou de Carlota, praticavam a corrupção, vendendo favores reais. Com relação à criação do Banco do Brasil, a idéia é interpretada como uma boa saída para a falta de recursos. O dinheiro de D. João estava acabando e era preciso garantir o sustento da família real.

Memorável é a rápida participação de Antônio Abujamra, no filme. Apesar de seu personagem ter pouco espaço, suas críticas à realeza são contundentes. Ele e sua família são obrigados a ceder sua casa a D. João, razão pela qual o imóvel é marcado com as iniciais PR, que o personagem decifra, popularmente, como “ponha-se na rua”, em referência ao abuso de poder da Corte portuguesa. Na cena do cortejo organizado para receber a família real, o personagem reage

à submissão sem limites dos brasileiros, muito bem representada pelo deslumbramento de sua esposa, resmungando, enquanto permanece sentado, no canto da sala: “Bando de idiotas! Não percebem que eles vieram até cá somente para nos roubar mais de perto!” (CARLOTA, 1994).

Tais questionamentos fazem de *Carlota Joaquina* uma espécie de revisão crítica da influência de Portugal sobre o Brasil, pois, com o filme, Carla Camurati reflete sobre a identidade do Brasil e do próprio cinema, estagnado pelo governo Collor. Sua produção inaugura mais um período de retomada no cinema nacional, às vésperas de uma efeméride: os 500 anos de “descobrimento” do Brasil. Além dessa comemoração (que movimentou o país, inclusive com instalação de marcadores, nas praças das principais capitais, que faziam a contagem regressiva para o dia da grande comemoração), outra data que se revelava importante, sobretudo porque se relacionava fortemente à chegada dos portugueses, liderados por Pedro Álvares Cabral, em 1500, marcava a vinda da família real ao Brasil, em 1808.

O início e o final da época colonial permitem a análise de um processo de vital importância para o país, que acarretou mudanças que nos caracterizam hoje e que nos aproximam de nossos ancestrais e de uma cultura assimilada, em prol do pretense avanço pelo contato com um povo “civilizado”. Dessa forma, juntando *Desmundo* e *Carlota Joaquina*, é como se fosse possível colocar lado a lado, no primeiro plano, a vinda da família real ao Brasil e o período de 1570, que, no filme, subjaz, num plano que não se concretiza. O início da colonização, no filme de Carla Camurati, é sombra, ou pólo invisível, mas com o qual se estabelece uma comparação.

Assim, com a retomada do cinema nacional exigindo uma reflexão sobre a brasilidade, depois de uma ruptura que acarretaria, também, uma mudança estética, Carla Camurati fez o caminho naturalmente sugerido por qualquer crise de identidade: a volta ao começo, para visitar e avaliar as origens. É justamente nesse ponto que *Desmundo* e *Carlota Joaquina* se cruzam. Ambos (esta parte deixará de fora o filme de Alain Fresnot, que, a julgar pelas mudanças feitas em relação ao texto original, revela maior conformidade com a

visão hegemônica, passada adiante pela História oficial) privilegiam fazer um balanço da História, para expor alguns pontos deixados na obscuridade, pela versão oficial, na tentativa de entender o presente com base no desvelamento do passado, assumindo e conhecendo o legado que Portugal nos deixou de herança.

Essa postura obriga uma análise despojada da idealização inerente à concepção tradicional de que a colonização se fez pelo consórcio feliz e harmonioso entre brasileiros e portugueses e de que é preciso dar graças aos colonizadores, por tudo o que o Brasil conquistou, ao longo do tempo. Essa leitura, além de ser fiel ao servilismo de sempre, apaga os vestígios de exploração, presentes em qualquer relação entre dominantes e dominados. É atrás dessas brechas, que fazem da História um discurso incoerente e inverossímil, que Ana Miranda e Carla Camurati partem, quando executam seus projetos, separados por dois anos, apenas (o filme *Carlota Joaquina* foi lançado em 1994 e o romance de Ana Miranda, em 1996). Em outras palavras, ambas objetivavam dar prioridade àquilo que os festejos dos 500 anos do Brasil deixavam em segundo plano, afinal, importava mais o inventário das vantagens e desvantagens do processo de colonização que a simples comemoração do evento, sem atinar para o que ele realmente tinha significado e como tinha repercutido na formação do Brasil.

Estabelecida a meta, com *Carlota Joaquina* Carla Camurati torna público o saque ao Brasil, a rica colônia. No filme, há cenas que flagram o perdularismo que caracterizou o período que a família real portuguesa passou aqui. O rei não apenas disputava as melhores mercadorias, sobretudo galinhas, nas feiras livres. Os brasileiros também cederam à Corte portuguesa as melhores casas, para fazer jus à nobreza dos visitantes, que iam apontando as residências mais aprazíveis e confiscando-as. Encaixavam-se perfeitamente, portanto, a superioridade da família real e a submissão dos brasileiros, que pareciam fechar os olhos para a exploração, como se, permitindo os desmandos freqüentes, pudessem pagar pelo que receberam dos colonizadores, que, como mostra o filme de Carla Camurati, não cansavam de carregar os navios com gigantescas

peças de ouro, em estado bruto.

É justamente a isso que D. João se refere, quando se despede da colônia, já ao final do filme, dizendo: “Terra amada, ainda hei de tirar muito mais.” (CARLOTA, 1994). Ao optar pelo contexto da vinda da família real para o Brasil, em 1808, a diretora de *Carlota Joaquina* reafirma a usura de Portugal em relação à colônia, desde a época de seu “descobrimento”: “O ouro brasileiro produzido de 1700 a 1801 somou (sem considerar o contrabando) 983 toneladas, mais que toda a produção do resto da América de 1493 a 1850 e cerca de um terço da produção de todo o mundo de 1500 a 1800.” (COSTA, 2008, p. 4).

6.2.8 O mal da História. Principal sintoma: Crise de identidade. Tratamento: Hipnose e regressão.

Época diferente, espaço também diferente. De *Desmundo* a *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, passa-se de Salvador ao Rio de Janeiro. Essa mudança deve-se ao fato de, em 1763, Salvador ter deixado de ser a capital do Brasil. Desde essa época, o *status* de capital foi privilégio do Rio, condição assegurada, aliás, pela exploração do ouro, que permitiu a expansão da região Sudeste:

A colonização se acelera em proporções nunca vistas; centenas de milhares de portugueses emigram para se enriquecer no Brasil. O tráfico português de escravos, que havia sido muito reduzido pelo monopólio britânico na América Espanhola, renasce e atinge seu auge com a demanda por novos escravos para trabalhar nas minas de ouro e diamantes, nos serviços urbanos das cidades que agora floresciam e nas novas lavouras de café que surgiam em torno do Rio de Janeiro para concorrer com a produção francesa em Saint Domingue. Por volta de 1770, a colônia tinha cerca de 2 milhões de habitantes, dos quais a metade eram escravos; [...]. (COSTA, 2008, p. 5).

Mais que Ana Miranda, Carla Camurati tem a seu favor a tecnologia do audiovisual, pois tanto o cinema como a televisão têm qualidade reconhecida, quando a proposta é de reconstituição histórica. Como o filme *Carlota Joaquina* remete a um passado remoto, que não é conhecido, em detalhes, pelo espectador, a produção é recebida quase como um documento, pois, através dela, o espectador julga poder ser devidamente apresentado à História, ou a um período que ele não vivenciou: “Neste sentido, a produção não é vista como uma interpretação do passado, mas como o passado sendo recriado pela tecnologia.” (LINO, 2008, p. 2). Esse apelo que o cinema tem junto ao público serve de facilitador ao projeto de Carla Camurati, afinal, um veículo com a credibilidade do cinema é, sim, capaz de comportar uma crítica a um discurso de peso como a História, desempenhando mesmo a função de desconstruí-la aos poucos, trazendo à tona questionamentos que obrigam o espectador a rever suas certezas sobre a versão oficial dos fatos. Longe de ser um documento, *Carlota Joaquina* é crítica pura, uma espécie de inquirição à História.

Desmistificam-se, então, a idéia da colonização como processo harmonioso e também a imagem de Portugal, cuja Corte foge para o Brasil, para se livrar da pressão francesa. Brincando com alguns pré-julgamentos dos países civilizados em relação ao Brasil, Carla Camurati inclui, no filme, um alerta da rainha, D. Maria, ao filho, de que, aqui, os animais eram perigosos. A terra era de selvagens. Carlota concorda, mas D. João acaba ficando sem saída, ao ser obrigado a escolher entre França e Inglaterra, mesmo depois de Portugal já ter se rendido ao domínio inglês. Uma vez no Brasil, o conflito promovido pela diferença cultural é responsável pela mudança de hábitos que obriga portugueses e brasileiros a cederem, em meio ao difícil processo de adaptação:

A chegada a terras brasileiras e a adaptação de lusos ao novo ambiente e de brasileiros aos hábitos dos visitantes ilustres também merecem destaque. A necessidade de ceder suas casas aos portugueses, os apertos relativos ao mercado e a pequena oferta de alimentos e demais gêneros (que causavam aumento de preços) foram alguns dos problemas enfrentados pelos brasileiros. O calor, os novos alimentos, a convivência muito estreita com negros e mestiços e os insetos foram dificuldades encontradas pelos portugueses no Brasil. (MACHADO, 2008, p. 4).

Depois de uma viagem longa e de sacrifícios, a família real ansiava por uma hospedagem razoável, de modo a recriar aqui a atmosfera européia, repleta de sofisticação. Em contrapartida, os brasileiros, ávidos por se inteirarem dos costumes dos países mais civilizados, receberam os Bragança com festa, na ocasião do desembarque, na Bahia, e, depois, no Rio de Janeiro. Como bem mostra o filme, panos nas janelas foi o modo encontrado pelos brasileiros para saudar a corte.

Deslumbrados com o requinte da família real, os moradores daqui copiavam os estrangeiros em qualquer detalhe, até no uso de turbantes, que julgaram ser moda, depois que Carlota e outros passageiros da embarcação apresentaram-se usando esses acessórios, mas por causa dos piolhos. A passagem é engraçada, mas dá a medida da subserviência dos brasileiros em relação aos colonizadores. Mal sabiam eles que a presença dos ilustres visitantes na colônia era sinal de que, como mencionado, a certa altura do filme, “a confusão econômica tinha começado” (CARLOTA, 1994), afinal, os preços das coisas foram às alturas e os nativos não tinham poder aquisitivo suficiente para adquirir tudo de que necessitavam.

Se, de início, o clima tropical parece agradável, depois, os estrangeiros sofrem com os ataques das formigas e com a floresta, que fazia a realeza ter como vizinhos onças, jacarés e macacos. Daí a referência freqüente de Carlota ao Brasil como “um país de macacos, negros e índios” (CARLOTA, 1994) e a idéia de D. João VI de se dedicar à caça, em uma terra de fauna tão diversa e exuberante. No entanto, se, por um lado, algumas características locais causam repulsa, nos membros da família real, outras são impossíveis de ser evitadas. Assim como a presença dos índios muda a rotina de D. Maria, que, como mostra o filme, passeava na Baía de Guanabara, cercada por um bando deles, a atitude de Carlota diante do mar, banhando-se como os índios e escandalizando toda a sociedade, interfere nos hábitos dos brasileiros.

Os irmãos Pedro e Miguel também ilustram a diferença de adaptação à nova terra. Enquanto Miguel preserva os hábitos europeus, Pedro mostra-se admirado com a nudez e beleza das mulheres e, como o Macunaíma de

Joaquim Pedro de Andrade, além de ter um animal sempre em seu ombro (um macaco, em vez de um papagaio), usa um colete verde, com detalhes em amarelo, aberto, por causa do calor, mostrando-se perfeitamente adaptado ao clima, pela cor morena, e às demais características do Brasil.

De modo bem humorado, o filme recria o estranhamento inicial dos portugueses em relação à cultura local, misturando a família real aos negros da Bahia, ao som do berimbau. Com a mesma função, a música interfere decisivamente, em uma das cenas de amor entre Carlota e seu amante, Fernando Carneiro Leão, quando toca *Tico-tico no fubá*. A caricatura, marcada, principalmente, pelos perfis exagerados de Carlota e D. João, caracterizados, respectivamente, como mulher insaciável, devoradora de homens, e um *bon vivant* glutão, que comia frangos compulsivamente, também acentua a comicidade, no filme. Nesse aspecto, merece destaque a cena da fuga, verdadeiro “pandemônio”, em meio a chuva, raios e trovões e ao som da *Sinfonia nº 25*, de Mozart.

O exagero, em certas passagens de *Carlota Joaquina*, cumpre também a função de aniquilar a realidade da cena, já que a diretora opta pela concretização de metáforas e, para isso, o uso da imagem é de fundamental importância. Um exemplo disso acontece quando Carlota morde a orelha de D. João, na noite de núpcias. Antes do ataque, o rugido que expressa toda a violência e ferocidade do personagem. Outro exemplo aparece quando D. Maria lamenta as mortes do filho e do marido, em um leito completamente coberto de lama negra. As cenas que ilustram essa artificialização propiciada pelo exagero não têm grande valia, a não ser pelo efeito provocado, subsídio mais que suficiente para legitimar a afirmação de que *Carlota Joaquina* não tem compromisso algum com a verdade dos fatos. Sua preocupação maior é pensar sobre a construção do discurso histórico, de modo a medir até que ponto ele, que tem a verdade como meta, corresponde aos seus objetivos.

Uma referência direta a isso aparece na cena em que Debret, artista que prestava serviços à Corte portuguesa, durante o período de sua estada, no Brasil, apresenta sua obra e ouve a crítica: “Mas não havia tanta gente assim!”

(CARLOTA, 1994). Nesse caso, Carla Camurati relaciona arte e História, o que potencializa a construção inerente a todo tipo de discurso, mesmo partindo de um fato histórico, já que se trata de uma representação e não do fato em si. Às obras de Debret somem-se outros exemplos, como: *O grito do Ipiranga*, quadro em que Pedro Américo retrata a Independência do Brasil, a partir de uma perspectiva romântica; algumas pinturas de Oscar Pereira da Silva que retratam os primeiros encontros entre portugueses e índios, que não aparecem nus, contrariamente ao que atestaram os cronistas da época; e a tela intitulada *Primeira missa*, de Vítor Meireles, que enfatiza a presença dos índios, apesar de textos históricos, como a *Carta* escrita por Pero Vaz de Caminha a D. Manuel, registrarem a presença dos índios apenas na segunda missa.

Além do balanço histórico e do desvelamento de pontos habitualmente não mencionados ou tidos como de pouca importância, na História, *Carlota Joaquina* e *Desmundo* coincidem, ao focalizarem o choque cultural. Como se não bastassem as mudanças significativas, nos hábitos dos portugueses e dos brasileiros, em se tratando de Carlota, especificamente, a chegada ao Brasil tem impacto similar ao que ela sofreu, ao se mudar da Espanha para Portugal, quando partiu para se casar com D. João. O contraste entre as duas Cortes é marcado, no filme, pela presença/ausência de cor e música. Na Corte espanhola, muita cor, sobretudo o vermelho, cor preferida da infanta Carlota, risos e divertimento, em meio à música. Já a família real portuguesa, mais comedida, fazia refeições ou festejos de modo elegante e discreto. Do mesmo modo, o cenário era sério, com predomínio de cinza e preto, diferença percebida e sofrida por Carlota Joaquina.

A diferença entre as protagonistas das obras de Carla Camurati e Ana Miranda está no momento da chegada de ambas ao Brasil. Enquanto Carlota era totalmente resistente à vinda da Corte portuguesa para o Brasil, Oribela, mesmo sabendo da má fama da colônia, ainda mais no início da colonização, tinha boas expectativas sobre a vida que encontraria na nova terra. Apenas ao chegar e ao se deparar com a brutalidade que imperava aqui é que Oribela pode ser associada a Carlota e, mesmo assim, cabe uma ressalva importante. Carlota

não se acostumava ao atraso da colônia, à sua condição subalterna e à sua cultura rudimentar. Oribela, de modo diverso, espantava-se com os próprios portugueses, que, com sua prepotência, passavam por cima de tudo e de todos, mostrando-se mais selvagens que os povos primitivos que habitavam a terra, muito antes da chegada deles.

O livro de Ana Miranda e o filme de Carla Camurati deflagram um questionamento de suma importância para a reconstrução de nossa História: Afinal, que sociedade, de fato, precisava ser organizada e salvaguardada do caos generalizado, porque não tinha “nem fé, nem lei, nem rei”? Como afirma o narrador, no final de Carlota Joaquina: “O problema com a História é que quanto mais se lê menos se sabe. Cada um tem uma versão diferente para o mesmo fato.” (CARLOTA, 1994).

II

ENTRETO: O BRASIL, OS BRASILEIROS E OS OUTROS

Sei, então, que sou brasileiro e não norte-americano, porque gosto de comer feijoada e não hambúrguer; [...] porque vivo no Rio de Janeiro e não em Nova York; porque falo português e não inglês; porque, ouvindo música popular, sei distinguir imediatamente um frevo de um samba; porque futebol pra mim é um jogo que se pratica com os pés e não com as mãos; porque vou à praia para ver e conversar com os amigos, ver as mulheres e tomar sol, jamais para praticar um esporte; porque sei que no carnaval trago à tona minhas fantasias sociais e sexuais; porque sei que não existe jamais um não diante de situações formais e que todas admitem um “jeitinho” [...]; porque acredito em santos católicos e também nos orixás africanos; porque sei que existe destino e, no entanto, tenho fé no estudo, na instrução e no futuro do Brasil [...].

Roberto DaMatta

1. IDENTIDADE E RELAÇÕES DE ALTERIDADE: O “ALTER” E O “EGO”

1.1 BRASIL-TEXTO

Até aqui, vimos vários exemplos de livros e filmes que contribuíram para a caracterização do Brasil. Mesmo esse processo sendo fluido e impreciso, cada representação constitui uma tentativa de atribuição de sentido, razão pela qual, até mesmo inconscientemente, os produtos culturais interferem na construção e na reflexão do que é conhecido como brasilidade. Tanto nos textos literários como nas adaptações cinematográficas, pode-se afirmar a existência de um Brasil que se submete à leitura e à análise. O país pode, então, pela sua legibilidade, ser considerado um texto. A diferença é que, na literatura, a representação é feita diretamente, enquanto, no caso das adaptações, o diretor trabalha em cima de uma representação já feita. Claro, que, indiretamente, o filme também produz uma leitura do Brasil, mas esse aspecto é secundário, já que, na maioria das vezes, o primeiro compromisso do cineasta que resolve adaptar um texto literário é com o livro.

Obviamente, há exceções à regra. Entre inúmeros exemplos, pense-se em filmes como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Quanto vale ou é por quilo*, de Sérgio Bianchi, nos quais o contexto histórico da obra literária foi atualizado, sofrendo, também, uma adaptação. A justificativa para isso é simples, afinal, no processo de transposição de um livro para as telas, há dois receptores: o diretor e, depois, o público. Porém, é de fundamental importância perceber que o que diferencia um e outro é que o diretor e sua leitura da obra servirão de instrumento para ligar os espectadores à história original e, para isso, a atualização do contexto da obra literária constitui uma boa estratégia.

Além disso, deve-se levar em conta que o diretor, como receptor e novo produtor, é influenciado por sua época, totalmente diferente da época de produção do texto literário. Logo, nada mais natural que lançar mão de

elementos extratextuais que lhe são familiares, para demonstrar maior domínio, na produção do filme. Inclusive, essa atitude garante ao cineasta o *status* de co-autor e promove maior empatia entre público, adaptação e texto literário. Agindo dessa forma, o diretor acaba trabalhando com a representação do Brasil não mais em segundo plano, porque a atualização feita por ele resultará numa espécie de idiosincrasia e, nesse ponto, o filme, por afastar-se significativamente do texto-base, passa a figurar como leitura “independente”.

É importante frisar que esse raciocínio não desconsidera a autonomia das representações e a diferença que existe entre realidade e representação literária, bem como entre texto literário e discurso cinematográfico, apesar de se tratar de uma adaptação. Como já ficou estabelecido anteriormente, “apenas o real é absolutamente real” e os diferentes recursos de que dispõem a literatura e o cinema justificam a particularização do filme em relação ao livro e vice-versa. O intuito da afirmação acima é apenas fazer pensar sobre a relação de afastamento ou proximidade das adaptações fílmicas em relação à base literária, de modo a determinar possíveis efeitos da postura assumida pelo cineasta. Dessa forma, quanto mais o cineasta se afasta do texto literário, maiores as chances de ele produzir um discurso que não seja apenas interpretado como variante do literário, mas como uma concepção mais autoral e até “original” do que a média das adaptações.

Diante disso, o diretor, como produtor e receptor, ao mesmo tempo, sempre irá concretizar sua leitura, através do filme, e é essa duplicidade que nos interessa aqui, já que o nível de proximidade ou afastamento das adaptações cinematográficas em relação ao texto-base já foi discutido, na parte anterior. Com base nos princípios da Estética da Recepção, todo leitor é um produtor de sentido. O leitor/diretor, porém, conta com um privilégio, que é o de concretizar não apenas para si mesmo, durante o processo de leitura, a sua interpretação. A leitura do diretor ganha forma e é traduzida em formato de filme, que, depois de lançado, irá desencadear novo processo de leitura, crítica e, talvez, novas produções. A cada processo desses, surge mais uma camada, no palimpsesto formado pela infinidade de leituras possíveis de uma obra, ainda mais quando o

cinema tem o papel de ser uma espécie de multiplicador das leituras de um texto literário, como no caso das adaptações.

O processo de leitura adquire um caráter vivo e dramático, envolvendo o leitor numa ação produtiva na construção do sentido. Como entender essa ação participativa que se desenrola entre o texto e o leitor? Segundo Iser, trata-se de uma interação. O encontro entre os dois corresponde ao confronto do leitor com uma experiência alheia, em que o texto representa um efeito potencial que mobiliza faculdades perceptivas e imaginativas do leitor. Esses efeitos e respostas não são propriedades nem do texto nem do leitor, mas ocorrem no entre-lugar que se produz durante o processo de leitura. (OLINTO, 1995, p. 21).

Interessante é perceber que a leitura, no processo de transposição de uma obra literária para as telas, é mais que um confronto pessoal; ela pode ser caracterizada, também, como um confronto interartes. No entanto, longe de representar oposição ou exclusão, a associação entre cinema e literatura prevê, antes, complementaridade, pelo fato de uma arte poder dispor de elementos que faltam à outra. Ultrapassando os limites da literatura e realizando-se também no cinema, uma obra pode ser vista sob uma perspectiva bastante diferente e os recursos mais específicos do cinema têm papel fundamental nessa variação.

Gaëton Picon, em *O escritor e sua sombra*, também menciona a interação como palavra-chave para a leitura e a interpretação, mas sua observação acrescenta outros dados extremamente relevantes: o ato voluntário, ou a submissão do leitor ao texto, e o aprimoramento da consciência estética, a cada novo contato artístico. Em relação a esse segundo ponto, cabe ressaltar que a obra também sofre “ampliação”, quando em contato com uma nova visão de mundo e de arte. Vejamos, agora, o trecho de Picon que propicia essa reciprocidade, no enriquecimento da obra e do leitor:

Obra alguma golpeia a nossa consciência como o ruído golpeia o nosso tímpano ou a lua a nossa retina: a obra age somente porque nos prestamos à sua ação. Vê-la, fruí-la, amá-la equivale a confrontá-la com nossa experiência e consciência artísticas. Ocioso dizer que não a aferimos a partir de princípios teóricos e imutáveis, posto que nossa consciência estética procede da própria arte e dado que cada obra verdadeiramente nova a plasma e a amplia. (PICON, 1969, p. 60).

Em suma, a cada releitura ou adaptação de uma obra literária, surge um novo elo na “cadeia de recepções”, situação que Jauss define como “a possibilidade de [...] a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração”. (JAUSS, 1994, p. 23). É justamente por essa possibilidade de reconstrução permanente que a Estética da Recepção demonstra extrema concordância em relação ao conceito de identidade. Não existe leitura única ou acabada, considerando-se a associação dialógica e ininterrupta entre textos e leitores. As leituras, como as identidades, “estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”. (HALL, 2003, p. 108). A concepção de Hall, transcrita de *Quem precisa de identidade?*, vai ao encontro do que Jauss afirma sobre a atualização incessante do sentido do texto, no processo de leitura:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura [...]. É esse caráter dialógico da obra literária que explica por que razão o saber filológico pode apenas consistir na continuada confrontação com o texto, não devendo congelar-se num saber acerca dos fatos. O saber filológico permanece sempre vinculado à interpretação, e esta precisa ter por meta, paralelamente ao conhecimento de seu objeto, refletir e descrever a consumação desse conhecimento como momento de uma nova compreensão.

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. (JAUSS, 1994, p. 25).

O trecho transcrito acima, já em sua abertura, dá subsídios para a aproximação feita há pouco, entre a identidade e a recepção, porque a obra não possui um só aspecto. Assim também é o Brasil, que aqui está sendo considerado texto. Escritores e cineastas, fazendo uso de suas experiências, agem diferentemente sobre o produto a ser analisado. Desse modo, dado o fato de diferentes pessoas agirem sobre o objeto em análise, o resultado será múltiplo, já que as interpretações serão incessantemente produzidas, fazendo com que a construção de uma imagem definitiva do país seja impossível. O material humano e a passagem do tempo talvez sejam os principais

responsáveis pelo caráter inesgotável do texto.

Quanto ao papel do diretor das adaptações cinematográficas, esse, considerado dúplice, até agora, pode ser ampliado. A julgar pelo parágrafo final da citação de Jauss, além da função de leitor e produtor, há também a de crítico, desempenhada pelo cineasta, que ganha um contorno polivalente. Enquanto, na concepção de Jauss, leitor, escritor e crítico relacionam-se a competências diferentes, apesar de complementares, por integrarem o complexo processo de recepção de uma obra, o diretor, quando opta pela transposição de um romance para as telas, assume desempenhar as três funções concomitantemente. Ele lê a obra e concretiza sua interpretação em um filme, que, como resposta à obra literária, sempre encerrará um posicionamento crítico, em maior ou menor grau.

Voltando à troca entre obra e leitor, chega-se a outro aspecto que aproxima identidade e leitura. A construção ou afirmação do discurso só acontece, quando esse se relaciona com o outro, ou seja, durante a resposta do outro. Sendo assim, essa relação de aparente oposição é reiterada, nas associações entre cinema e literatura e entre nacional e estrangeiro. O outro é parte fundamental na formação de nossa identidade. São as expectativas do outro em relação aos discursos criados por nós e que nos representam de alguma forma e, ainda, a reação do outro diante de livros e filmes brasileiros, ou, simplesmente, o modo como eles nos representam, na literatura e no cinema, que nos ajudam a avaliar e, às vezes, até, a reconstruir a imagem do Brasil, absorvendo características que até então não reconhecíamos, ou dando mais atenção às novas produções, para que não perpetuem traços que há muito tempo não fazem mais parte de nossa realidade. Logo, as representações precisam estar sintonizadas com a atualização, responsável pela reconfiguração da brasilidade, já que as identidades são transitórias.

Em *Leitura e leitores*, a concepção de Iser é associada à “investigação das estruturas da experiência interpessoal” de R. D. Laing, para provar que “a auto-identidade não é uma realidade concreta, mas uma abstração. O ego existe para o *alter* que dá lugar a meu ser-para-o-outro, à medida que a presença do outro tem um profundo efeito racional sobre mim”. (OLINTO, 1995, p. 22). Tal

afirmação refere-se ao caráter relacional da identidade, intrinsecamente ligada à diferença: “Na visão de Laing, a auto-identidade exige o complemento da alteridade, no sentido de que todo relacionamento implica uma definição do eu pelo outro e do outro pelo eu.” (OLINTO, 1995, p. 22).

Desse modo, a participação do outro passa a ser tão importante e indispensável quanto a nossa, na construção das imagens do Brasil. Lúcia Murat, tendo plena consciência disso, teve a idéia de fazer o documentário *Olhar estrangeiro*. O filme, baseado no livro *O Brasil dos gringos*, de Tunico Amâncio, é uma espécie de coletânea de versões que o cinema estrangeiro fez do Brasil. O levantamento foi o primeiro passo e revelou números surpreendentes: “Em cerca de 220 filmes estrangeiros o Brasil é um personagem.” (OLHAR, 2006). Além disso: “Em mais de 40 [...] os bandidos fogem para o Brasil.” (OLHAR, 2006). A segunda etapa foi a seleção de quase duas dezenas de filmes. Os escolhidos contavam com uma pequena ficha técnica de apresentação, da qual constavam o elenco, a direção, o ano de lançamento e o país de origem. Na seqüência, eram incluídas entrevistas com atores, diretores e produtores sobre a imagem do Brasil criada no filme e sua repercussão, sobretudo entre os próprios brasileiros, dos quais a diretora era a porta-voz oficial.

Os objetivos de Lúcia Murat eram: dar uma resposta, considerando a opinião daqueles que conhecem mais de perto a realidade brasileira, ao modo como os filmes selecionados representaram o Brasil; e investigar os fatores que determinaram essas leituras. No início do documentário, após *flashes* de depoimentos afirmando clichês normalmente associados ao Brasil, como futebol, selva, praias, mulheres com biquínis minúsculos, etc., a diretora deixa claro seu posicionamento: “A indústria cultural é uma das principais responsáveis por reproduzir infinitamente esses clichês que nos perseguem. Cansada de ser obrigada a ingeri-los, decidi fazer esse documentário. Porque, assim, trocaremos de posição, de posição da câmera.” (OLHAR, 2006).

A partir da seleção de filmes que compõem o documentário, constatou-se que o exotismo e a sensualidade são características muito associadas ao Brasil. O primeiro deve-se à fauna e à flora exuberantes, indícios de um país selvagem

e, por isso, na visão da maioria dos estrangeiros, primitivo. Já para retratar a sensualidade, muitas cenas acontecem na praia, exaltando o *topless*, como se essa prática fosse extremamente corriqueira entre as mulheres brasileiras. E há ainda aqueles filmes que escolhem mesclar as duas características em questão, fazendo o principal cenário, a praia, *of course*, ser povoado por mulheres de *topless* e até macacos!

As causas dessas verdadeiras caricaturas do Brasil são apontadas pelos próprios entrevistados. Larry Gelbart, por exemplo, quando perguntado sobre a cena de um casamento, no filme *Blame it on Rio*, de 1984, com roteiro dele e direção de Stanley Donen, assume: “Tínhamos pouco conhecimento da cultura brasileira.” (OLHAR, 2006). Além disso, confessa que ninguém da equipe tinha idéia de como era celebrado um casamento brasileiro, na realidade, e que o ritual mostrado no filme era, portanto, “puramente cinematográfico”. Com essa afirmação, o roteirista chega ao ponto nevrálgico da discussão que o documentário pretendia levantar. Trata-se da delicada relação entre ficção e realidade, quando parte-se de um cenário real, para servir de pano de fundo à história.

A partir do momento em que se revela ao espectador que o filme se passa no Brasil, um país real, aquela produção deixa de ser vista como ficção e passa a ser um meio de o público conhecer outra “realidade”, outra cultura. No entanto, apenas o público, sabendo do referente real, cobra realidade do filme, porque, para roteiristas, diretores e produtores, é a ficção que predomina. E é justamente por essa diferença de posicionamento que a produção cinematográfica é, na maioria das vezes, interpretada como “verdadeira”, o que influenciará o modo como os espectadores passarão a enxergar a realidade do país que serviu de cenário à história. Devido a isso, várias representações geram uma idéia bastante equivocada sobre o Brasil.

O resultado da iniciativa de ambientar um filme no Brasil torna-se ainda mais complexo, quando o retrato é de autoria estrangeira. Philippe de Broca, diretor de *L’homme de Rio*, lançado em 1964, reflete sobre esse assunto, quando tenta explicar o Brasil apresentado em seu filme. Segundo ele, tratava-

se de “uma imagem imaginária [sic] de um lugar cheio de exotismo”. (OLHAR, 2006). Diante de uma cultura estranha e desconhecida, o diretor escolheu a criação pura e simples. A estratégia funciona para o universo da ficção, porque ninguém, exceto o público brasileiro, ou o estrangeiro que conhece o Brasil mais a fundo, poderia questionar a representação feita e, mesmo assim, deixando de levar em conta a natureza ficcional da obra. Obviamente, *O homem do Rio* não foi bem recebido pelos brasileiros, fato que o diretor diz compreender, porque “as pessoas que conhecem o país sabem que não é daquele jeito”. (OLHAR, 2006).

Colocando-se na posição de espectador, Philippe de Broca conta que também se sente irritado, quando assiste a filmes norte-americanos rodados em Paris e nos quais ele reconhece os mesmos “equivocos” que nós, brasileiros, percebemos em seu filme. Entretanto, nem sempre o fato de uma representação distanciar-se muito do país real significa sempre invenção ou desconhecimento. Os clichês são determinantes para contrariar a idéia de que a criação se sobrepõe à realidade, porque são eles que irão suprir as lacunas de um filme estrangeiro sobre determinado país e eles não são ilusórios. Os clichês referem-se a uma realidade, já ultrapassada, na maioria das vezes, mas que, no passado, foi bastante significativa na representação de determinada sociedade.

De modo a comprovar, mais uma vez, que, apesar da escolha de um cenário real, o imaginário predomina, Zalman King, diretor de *Wild orchid*, filme de 1990, quando perguntado por Lúcia Murat sobre a mistura que fez entre Rio e Bahia, defendeu-se dizendo que, como o Rio não é conhecido a fundo, pelos estrangeiros, ele forjou um Rio de Janeiro que combinava essas duas culturas. É como se ele tivesse agregado elementos soltos, desconexos, sobre o Brasil, fazendo tudo convergir para um só ponto, o Rio, razão pela qual a capital carioca, no filme de King, aparece caracterizada por uma imensa selva e por inúmeros costumes baianos.

1.2 CLICHÊ: MOCINHO OU BANDIDO?

De fato, o Brasil dos estrangeiros parece um mosaico de várias idéias e situações clichês. Descontextualizadas, foram exportadas e repetidas incessantemente, para vender um Brasil, que, como qualquer outro país, nas relações de alteridade, tem de ser caracterizado por seus diferenciais. O problema é que esses recortes, que um dia nos particularizaram e nos fizeram conhecidos, diante do resto do mundo, acabam se transformando em perigosas generalizações. A força dos clichês é tanta que leva à desconsideração de que a evolução social exige uma revisão da validade e da permanência desses elementos, na caracterização de uma cultura. Essa demanda é atendida apenas por parte da sociedade do país em questão, afinal, a repetição foi tão eficaz que é extremamente difícil esquecer o perfil formado pela conjugação dos clichês de maior repercussão. Além disso, como exigir que a revisão, a substituição ou até o abandono dos clichês seja uma preocupação estrangeira, se, na cultura nacional, essa prática não é unânime?

Dessa forma, os clichês vão se perpetuando e, assim como uma floresta parecia indispensável para Zalman King, porque o clima tropical e a natureza exuberante e selvagem são considerados tipicamente brasileiros, em *Anaconda*, filme de 1997, o diretor, Luis Llosa, decidiu levar às telas a Amazônia, região muito citada pelos estrangeiros, quando desafiados a resumir o que é o Brasil, na concepção deles. Quem fala sobre esse filme, em *Olhar estrangeiro*, é o ator Jon Voight, que fez o papel de protagonista da história, e ele também faz referência ao fato de haver muita curiosidade, mas pouquíssimo conhecimento sobre o Brasil. O ator, referindo-se a *Anaconda* e a outros títulos filmados na Amazônia, diz que esses filmes são “ingênuos” e “ignorantes” e completa: “No passado, era porque ninguém ia lá dar uma olhada; não tinham nenhum contato.” (OLHAR, 2006).

Realmente, o personagem de Jon Voight, no filme, serve de prova desse desconhecimento, porque era um paraguaio metido na selva amazônica e com

um sotaque, que, segundo o ator, foi inspirado em sua massagista argentina. Se essa mistura pode parecer grosseira, ou inusitada, para o público brasileiro, Robert Miller, que, em 1989, fez *Brenda Starr*, durante sua entrevista, toca em um aspecto bastante importante, quando explica: “É o típico. A um simples olhar, você imediatamente diz: ‘América do Sul’. Pode ser México, Brasil, Uruguai.” (OLHAR, 2006).

A afirmação do diretor abre espaço para duas observações acerca da tipicidade: o mercado e a especificidade cultural. De um lado, o típico parece ter sido pensado como um meio de nivelar culturas diferentes, mas com algumas afinidades, ou seja, o típico não foi pensado para caracterizar apenas o país que serviu de cenário ao filme, mas para representar uma cultura maior, da qual faz parte o Brasil e muitos outros países. Com essa perspectiva ampliada, o resultado é claro: amplia-se também o público que irá se identificar com a representação cinematográfica. Por outro lado, lançando mão dessa estratégia, enfatiza-se, ao mesmo tempo em que se desconsidera, a particularidade cultural dos países da América do Sul, porque o que é típico de cada um deles faz parte do filme, mas, considerando-se o conjunto, não representa nenhum, especificamente.

Tirando o fato de Miller ter ido mais longe que o protagonista de *Anaconda*, em sua mistura, colocando até a América Central na receita para se fazer uma representação do Brasil, a coincidência entre ambos é relevante e de novo leva à relação de causa e efeito que aproxima desconhecimento e invenção, só que, nesse caso, o problema adquire proporções maiores. A julgar pela afirmação de Miller, a criação de um tipo único “latino” resulta na invenção de uma nacionalidade e na conseqüente negação das nacionalidades existentes ou reais.

Aproveitando o gancho que aproxima o Brasil de seus países *hermanos*, Lúcia Murat pergunta sobre a razão de um filme que se passa no Brasil ser falado em espanhol. O diretor joga a culpa sobre os estúdios, alegando que foi exigência de Hollywood que a produção optasse por uma língua comum, a fim de ser entendida tanto pelo México como por países da América do Sul. De fato,

o argumento de que o uso da língua portuguesa limita o mercado cinematográfico aparece em outros depoimentos e tem fundamento. Outro ponto de contato entre o depoimento de Robert Miller e os demais trechos do documentário é a responsabilidade dos estúdios. Larry Gelbart chega mesmo a dizer que a realidade é desconsiderada “em nome de alguns metros de filme que podem ser desonestos”. (OLHAR, 2006).

Voltando a *Brenda Starr*, o que torna a justificativa de Robert Miller mais elaborada que a dos outros entrevistados é o fato de o filme ser a adaptação de uma história em quadrinhos, que, segundo o diretor, tem a obrigação de ser “engraçada, e não real”. Com essa observação, o diretor reforça a separação entre realidade e ficção, relativizando os “erros” apontados por Lúcia Murat, na representação do Brasil feita por ele. Como se não bastasse isso, Miller ainda menciona que as histórias em quadrinhos “são um recorte bem acima da realidade. E, na mente do público, assim é o Rio. [...]. Você fala Ipanema, Copacabana... são palavras super-românticas”. (OLHAR, 2006).

Brenda Starr não se passa no Rio de Janeiro, mas na selva amazônica. No entanto, o dado importante, no depoimento do diretor, é a qualidade supra-real dos clichês, o que pode explicar muita coisa. O clichê é a matéria-prima cristalizada de que os estrangeiros dispõem para representar uma realidade diferente da deles. Pela repetição incessante e pelo afastamento paulatino do contexto que o forjou, o clichê vai ganhando, aos poucos, um contorno imaginário, mas como Michael Caine afirma, a certa altura do documentário de Lúcia Murat, os clichês não são totalmente desprovidos de realidade: “A maioria dos clichês é verdadeira, do contrário não seria clichê. São coisas continuamente repetidas.” (OLHAR, 2006). Tal afirmação estabelece algo importante: o caráter metonímico dos clichês, o que garante, ao mesmo tempo, realidade, generalização e criação.

Dessa forma, achando que o uso dos clichês pode conferir uma dose ao menos razoável de realidade à representação, Bo Jonsson, produtor do filme sueco *Sällskaps Resor*, lançado em 1980, declara que o uso do clichê não é um lapso, mas uma opção consciente. Mais do que isso, pode-se considerar que a

representação-clichê é até esperada, afinal, a maior parte do público dos filmes sobre o Brasil que aparecem no documentário de Lúcia Murat é estrangeira. O público brasileiro, no caso dessas produções, fica em segundo plano. Para que o filme produzido se comunique com sua platéia, é preciso falar a mesma língua, atendendo ao horizonte de expectativas que tem os clichês como elementos essenciais na formação de imagens do Brasil.

A dificuldade em se livrar dos clichês é grande, porque “a recorrência de cenas “típicas”” consolida “o verossímil de filme em filme”. (AUMONT, 1995, p. 147). Dessa maneira, ao romper com o padrão de representação do Brasil a que o público estrangeiro está acostumado, o filme é colocado em descrédito. Porém, ao obedecer ao esquema de repetição, alimenta-se o círculo vicioso gerado pela utilização de clichês, ou seja, mesmo com a consciência de que aquelas imagens não correspondem à realidade, é o que se tem e, portanto, o que é oferecido ao público é aquele conjunto de características que tentam resumir o Brasil, pois são essas imagens, e não outras, que formam uma espécie de versão do país, congelada, para ser consumida a qualquer tempo.

Considerando-se que o filme atende à demanda do público, é perfeitamente possível entender o uso dos clichês como condição essencial para o estabelecimento da verossimilhança, porque “o verossímil diz respeito, simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, [...]” (AUMONT, 1995, p. 141). Em outras palavras, é necessário que o filme vá ao encontro da idéia que os espectadores têm acerca do Brasil, bem como é fundamental que o produto não contradiga as representações da realidade brasileira feitas até então. Recorrendo mais uma vez ao livro *A estética do filme*, deparamo-nos com um trecho que sintetiza a afinidade existente entre os clichês e a verossimilhança:

Pode-se, portanto, dizer que o verossímil se estabelece não em função da realidade, mas em função de textos (de filmes) já estabelecidos. Deve-se mais ao discurso do que a verdade: é um *efeito de corpus*. Por aí, baseia-se na reiteração do discurso, seja no nível da opinião comum ou no de um conjunto de textos [...]. O verossímil deve, então, ser compreendido como uma forma (isto é, uma organização) do conteúdo banalizado ao longo dos textos. (AUMONT, 1995, p. 144).

Logo, fica constatado que a representação-clichê, como qualquer outra, oscila entre a realidade e a ficção. Seu diferencial, no entanto, é que, em seu conjunto, a ficção consegue superar a realidade. Isso ocorre, porque os clichês são fórmulas engessadas e, sendo assim, não acompanham as transformações da sociedade a que se referem, passando, portanto, a constituir verdadeiros simulacros. Ressalte-se também a resistência dessas imagens, depois de instituídas e fixadas. O apelo e a demanda dos clichês são tão fortes que eles passam instantaneamente a fazer parte do imaginário coletivo, condição que os coloca à margem da ação evolutiva da passagem do tempo, garantindo-lhes uma longa permanência.

Em razão disso, a própria realidade passa a ser desconsiderada, para que os clichês sobrevivam, pois já se tornaram universais e funcionam como uma espécie de cartão de visita do país, no mundo todo. Tomaz Tadeu da Silva, no texto *A produção social da identidade e da diferença*, comenta a importância dos clichês na produção da identidade. Para o autor, é a reiteração deles que nos afirma e nos caracteriza, diante de outras culturas, ressaltando nossas principais diferenças:

A eficácia produtiva dos enunciados performativos ligados à identidade depende de sua incessante repetição. [...]. Se as palavras ou os signos que utilizamos [...] tivessem que ser reinventados, a cada vez e por cada indivíduo — isto é, se não fossem repetíveis — já não seriam signos tais como os concebemos. (SILVA, 2003, p. 94).

Debatendo exatamente esse aspecto, Gérard Lauzier, diretor de *Tempêtes tout le mond de dormir*, de 1982, em seu depoimento para o documentário de Lúcia Murat, confessa que é, sim, “responsável” pela imagem que tem do Brasil, “mas não culpado”. (OLHAR, 2006). E ele tem toda razão. O próprio Brasil, ao tentar se identificar, colabora com a produção e a repercussão dos clichês. Na esteira de Lauzier, Larry Gelbart cita Carmen Miranda como uma das responsáveis pela consolidação dos estereótipos brasileiros. A afirmação é verdadeira, mas é importante citar que, junto com Carmen Miranda, estão outros tantos discursos que, através da TV, do cinema, dos jornais e da literatura,

fizeram o Brasil chegar ao resto do mundo, de uma forma ou de outra. Diante disso, parece óbvio que as seleções feitas pelas diferentes mídias resultaram na redução, espécie de simplificação extrema, da qual só os brasileiros podem escapar ilesos, por causa da consciência de que determinada notícia, por exemplo, não pode ser encarada como uma generalização e que o Brasil tem muitas outras facetas, além daquela colocada em evidência, naquele momento.

Pode-se afirmar, então, que o uso de clichês não é uma falta cuja responsabilidade deve pesar apenas sobre os estrangeiros e que, apesar de ser compreensível o fato de o público brasileiro cobrar uma representação mais verossímil, quando o Brasil é o cenário, os estrangeiros têm limitações inquestionáveis, simplesmente por não serem brasileiros, afinal, como Gerárd Lauzier deixou registrado, em *Olhar estrangeiro*: “Se você entra realmente na vida brasileira, mostrando a vida brasileira como ela é, então deve ser um filme brasileiro.” (OLHAR, 2006).

Embora caiba a essa citação a ressalva de que o filme de ficção não tem o papel de “mostrar a vida brasileira como ela é”, pode-se entender a fala de Lauzier como uma ênfase ao que parece óbvio, mas que não é muito enfatizado, apesar de ser de suma importância: uma representação verossímil do Brasil é privilégio do brasileiro, que faz parte da sociedade que será representada, e, por isso, tem *know how* para promover maior identificação do público brasileiro em relação ao que o filme mostra, porque enxerga o Brasil de uma perspectiva distinta daquele que conhece o país apenas de ouvir falar ou de uma curta temporada de férias. Conclusão certa, mas, se um problema é resolvido, logo surge outro. Os brasileiros reconhecerão o Brasil, mas os estrangeiros, acostumados com a boa e velha imagem do país tropical, irão estranhar um bocado.

1.3 LEITURA GRINGA I: OS DOIS LADOS DO BRASIL

As duas representações incluídas nesta parte constituem o “olhar estrangeiro” ideal, porque tiveram como resultado uma visão mais equilibrada do Brasil, sem investirem na negatividade extrema, ou na exposição de características que acabariam caindo na mesmice, retratando nossa alegria, nossas riquezas naturais e interpretando a “terra de índios” e florestas como paraíso exótico. Trata-se do livro *The Brazilians*, de Joseph Page, e do documentário *Rio de Jano*, de Anna Azevedo, Eduardo Souza Lima e Renata Baldi. Ambos são a síntese de uma longa estadia no Brasil (de Page, no livro, e do cartunista Jano, no documentário) e, no caso específico do filme, embora a direção e a produção sejam brasileiras, a produção limita-se a mostrar como o cartunista representa diversos pontos do Rio de Janeiro, através de sua arte.

Começando pela análise do livro de Page, a leitura revela o que já era esperado. O autor busca e louva, em diversas partes do texto, os principais clichês brasileiros. Entretanto, há detalhes que nos surpreendem, porque dificilmente integram as representações do Brasil. O autor dá grande importância ao Carnaval, claro, mas também dedica várias páginas às novelas brasileiras, produtos de exportação de reconhecida qualidade, no mundo todo. Outro dado bastante positivo é que, mesmo escolhendo escrever sobre o Carnaval, Page não retrata apenas o *glamour* da festa. Ele revela ao leitor o funcionamento de uma escola de samba, a estrutura que existe por trás do espetáculo que atrai milhões de turistas, a cada ano, para o Brasil, e chega mesmo a mencionar polêmicas, como aquela promovida por Joãozinho Trinta, ao criar um enredo que associava luxo e lixo. Além disso, o leitor também é informado sobre o papel dos bicheiros, no negócio milionário do Carnaval.

Interessante e bastante questionável é o que Page inclui no capítulo *The lesser gods: Brazil's heroes*. A lista inclui Pelé, Garrincha, Ayrton Senna (até aqui, nada espantoso, dado o fanatismo dos brasileiros pelo futebol e também pela Fórmula 1), passando por figuras históricas, como Zumbi, Padre Cícero

(que fazem lembrar a escravidão e a religiosidade como componentes importantes, em nossa História), Oswaldo Cruz, Luiz Carlos Prestes e Santos-Dumont, e por nomes de relevo nas artes, como Heitor Villa-Lobos e Vinícius de Moraes, até chegar ao panteon dos deuses da atualidade, no qual inclui Herbert de Souza, Maria da Graça Meneghel e Ivo Pitanguy. Esses últimos causam certa estranheza, mas essa sensação pode ser aplacada, considerando-se que o livro em questão foi publicado em 1995. As pesquisas do autor começaram na década de 60, na ocasião de sua primeira viagem ao Brasil. De lá para cá, o acompanhamento e o estudo foram freqüentes. Abrangendo as décadas de 80 e 90, épocas que deram destaque a Xuxa e a Ivo Pitanguy, respectivamente, pode-se entender a inclusão desses dois nomes, na lista de “heróis brasileiros”. De resto, ao optar pela formulação de uma lista, o autor se aventurou por um terreno complicado, pois toda seleção, mesmo sem querer, acaba caindo na redução e na combinação de elementos muito díspares.

Outra característica do livro que parece ser fruto da imagem construída de Brasil é a exaltação da miscigenação e da diversidade cultural, preocupação já explicitada, na primeira parte da obra, intitulada *Who are the Brazilians?* A pergunta-título é respondida pelos capítulos da parte em questão, que aparecem na seguinte ordem: *The Portuguese*, *The Africans*, *The Indians* e *The Immigrants*. Aproveitando o gancho desses capítulos, o autor, depois, apresenta as inúmeras seitas religiosas, seus orixás, santos de devoção e principais ritos.

A natureza também tem lugar na obra de Page, mas de modo totalmente diverso daquele como costuma ser representada. Em vez de ressaltar o exotismo, o autor destaca o descaso com o meio-ambiente, nos capítulos *Abusing nature's bounty* e *The Amazon basin: a case study of violence*. O primeiro enfatiza a poluição, citando o exemplo de Cubatão, e o segundo denuncia o desmatamento, o extermínio dos índios e os chamados “bloody conflicts”. Além desse tipo de violência, Joseph Page se detém, em várias partes de sua obra, sobre a violência urbana, relacionada ao tráfico e ao abuso de poder das autoridades. São relatados os confrontos entre bandidos e policiais, nas ações do Esquadrão da Morte, os tiroteios quase diários, nas favelas, e

chacinas, como a da Candelária.

Como se vê, em *The Brazilians*, o autor consegue derrubar alguns clichês, mostrando o outro lado do Carnaval ou da rica Amazônia. Em vez de cultuar apenas os cartões-postais do Rio, o autor faz questão de mostrar o contraste social:

Rocinha e São Conrado are two distinct worlds. The inhabitants of both may speak the same language and occasionally mingle on the beach or on the streets near the Hotel Nacional. [...]. But the apartment dwellers of São Conrado enjoy privileges of wealth and social status that permit them to live comfortably [...]. They would never risk the steep climb to Rocinhas's crest [...]. (PAGE, 1995, p. 178).

Ao escrever trechos como o transcrito acima, Page correu o risco de acirrar os ânimos dos brasileiros, que poderiam acusá-lo de alardear nossas características mais negativas. Porém, a crítica só teria razão de ser, se o livro se resumisse a isso. Mas não. Page tenta equilibrar as coisas. Nosso lado escuro está lá (existe e não há como negar isso), mas ao lado do Carnaval, de nossa fé desmedida, da beleza das mulheres, da alegria, da rica culinária e do futebol, que não poderia faltar. *The Brazilians* é um estudo de fôlego e que prima pela profundidade. O autor vivenciou, mesmo que por um período pequeno, a realidade do Brasil e foi essa tentativa de conhecer melhor o seu objeto de estudo que lhe permitiu confirmar a existência de muitos clichês, mas também concluir que o Brasil é muito maior que eles.

Com Jano não aconteceu diferente. Logo no início do filme *Rio de Jano*, que mostra como a capital carioca foi interpretada pelo artista francês, são mostrados clichês freqüentemente associados à brasilidade. Estão lá o samba, a pelada na praia, o candomblé e o estádio de futebol lotado, em dia de Fla-Flu. Outros clichês também integram a obra do cartunista, mas são desconstruídos pela ironia e pela paródia. Interessante é perceber que, pelo fato de ambas evidenciarem o contraste, abre-se espaço para dois planos de leitura: o que mantém e o que destrói o clichê. Sendo assim, Jano não abre mão de representar Copacabana e Ipanema, mas, no primeiro caso, sua opção é por um desenho noturno, justamente para deslocar a praia de sua representação mais

comum e imprimir outra visão sobre o famoso cartão-postal. Na imagem em que o artista retrata Ipanema, impera a malícia. Há mulheres na cena, mas nenhuma delas lembra a mítica garota de Ipanema. Tanto as mulheres quanto os homens, nesse caso, são soturnos, mostrando certa malandragem e um ar de má intenção. Nesse caso, rompe-se com a concepção tradicional do lugar, porque, em vez de atrelar a ele a já esperada figura de uma mulher de beleza estonteante, opta-se pela malandragem, outro clichê que nos representa, mas que lança um novo olhar sobre a praia de Ipanema, modificando e atualizando o modo de representá-la.

A partir dos exemplos citados, fica claro que o artista vai além dos clichês, que não bastam, quando a pretensão é produzir uma arte que se aproxime mais do Brasil “real”. Aliás, no final do documentário, Jano afirma: “Desde a primeira viagem ao Rio, todos os clichês caíram. Na verdade, noto muitos problemas na vida brasileira que não têm nada a ver com a visão encantada que os franceses podem ter do Rio. O verdadeiro Brasil se conhece muito mal.” (RIO, 2003). Esse comentário revela a extrema lucidez do cartunista, que se contrapõe à postura dos cineastas entrevistados por Lúcia Murat, em *Olhar estrangeiro*. Jano trata o fato de conhecer o Brasil, antes de fazer qualquer representação do país, como pré-requisito, garantindo que a leitura produzida por ele não cometa os “deslizes” que vêm como consequência do desconhecimento que muitos diretores, atores e produtores assumiram ter em relação ao Brasil.

Desse modo, Jano, tentando ser o mais fiel possível à sua visão, fez retratos bastante peculiares, que não apenas captam muito bem uma cultura totalmente estranha para ele, como também não encontram dificuldade alguma, na hora de serem avaliados pelos brasileiros. Um desenho realmente especial reflete a experiência do próprio cartunista, na terra estrangeira. A cena mostra um gringo, com rosto avermelhado, tomando uma cerveja, em um quiosque à beira-mar, e, em volta dele, travestis, malandros e até um engraxate, que parecem encará-lo como vítima perfeita. Não é à toa que os olhares de todos os personagens do desenho convergem para o turista.

Depois de constatar que o Brasil ia muito além dos clichês que nos identificam no mundo todo, Jano resolveu partir de fato em busca do país que essas imagens ocultavam. O artista visitou o comércio popular, em Madureira, foi a um baile *funk*, passeou pelos prédios históricos da Lapa, freqüentou zonas de prostituição, conheceu a noite nos botecos e teve a oportunidade de viajar de bonde do Centro até Santa Teresa, trajeto que revelou imenso contraste, traço que também chamou a atenção do cartunista, na ocasião de suas visitas à Mangueira e ao Morro do Vidigal. Essa oposição rendeu cenas interessantes. No Vidigal, Jano focalizou a fronteira entre as lajes dos barracos e a exuberante vista do mar. Mais uma vez, não se pode dizer que a paisagem tipicamente brasileira não estava lá. A diferença é que o artista aumenta a perspectiva, quando coloca, lado a lado, cenas que representam realidades antagônicas.

Ainda no Vidigal, Jano conhece a favela sob um aspecto, pois vê crianças soltando pipas, casas bonitas, com fachadas em mosaico, etc. Em contrapartida, no Morro da Mangueira, conhece o outro lado, com homens armados de fuzis e cocaína à venda, nas calçadas. Essa favela é aquela dominada pelo tráfico. A diferença, percebida e retratada pelo desenhista, é de fundamental importância para a desmistificação das favelas como lugares de criminalidade e extrema pobreza, o que leva a generalizações preconceituosas. A mesma postura é adotada pelo artista quanto aos elementos positivos da brasilidade. Os cartões-postais não são eternizados. Jano os desmascara, mostrando para os estrangeiros um Brasil mais atual e menos idealizado.

1.4 LEITURA GRINGA II: “NEM TANTO AO CÉU, NEM TANTO A TERRA”

Exemplos de leituras não propriamente equivocadas, mas que ficam restritas aos clichês, estão presentes em dois filmes de épocas muito próximas. Trata-se de *Romance carioca*, filme de 1950, dirigido por Robert Z. Leonard e que conta com a participação de Carmen Miranda no elenco, e do desenho

animado *Alô, amigos*, de Walt Disney, lançado no início dos anos 40.

Obedecendo ao critério cronológico, começamos pelo desenho animado. A produção é metalingüística, porque inicia com desenhistas e escritores embarcando para a América do Sul. O objetivo é conhecer mais de perto o Rio de Janeiro, Buenos Aires e a famosa região dos Pampas. No caminho, são feitas incursões por Córdoba, Bolívia e Peru. De marcado aspecto didático, a produção envereda para o documental, quando intercala, no desenho, imagens reais dos lugares visitados.

Chegando ao Brasil, os cartões-postais encarregados de apresentar o país aos espectadores são o Pão-de-Açúcar, o Corcovado e a praia de Copacabana. Em seguida, uma aquarela empresta seu colorido para as imagens das praias e da fauna e da flora brasileiras. Dentre os animais, um recebe atenção especial: o papagaio, que, de real, passa a desenho, transformando-se no Zé Carioca, espécie de homenagem de Walt Disney ao Brasil. Sobre a idéia de construir o personagem, o narrador afirma que foi descoberto “um ator de futuro, o gozadíssimo papagaio, das anedotas do Rio. Sem demora, nós o trouxemos para Hollywood e lhe demos o nome de José Carioca”. (ALÔ, 1942).

A escolha do papagaio para compor o personagem deveu-se, claro, ao exotismo da ave e à representatividade de suas cores, o verde e o amarelo, que, desde as crônicas seiscentistas, são usadas para fazer referência às matas e ao ouro que aqui eram abundantes. Além disso, o colorido da ave prestava-se bem à expressão da atmosfera tropical do Brasil. Mas, no desenho de Zé Carioca, seu criador fez questão de deixar a sua marca, espécie de indício da autoria norte-americana, razão pela qual o personagem traz, em sua cauda, penas azuis e vermelhas. Já que o desenho contribui significativamente para a perpetuação dos clichês, na representação do Brasil, o samba não poderia ficar de fora. Aparecem imagens dos viajantes estrangeiros tentando aprender a dança, sob a narração:

O samba nos fascinou, com seu ritmo admirável. Os instrumentos [chocalho e reco-reco] eram por nós desconhecidos. Nós começamos a tocá-los bastante mal. Nós tínhamos decidido a aprender os passos do samba, mesmo que, para isso, tivéssemos que quebrar a espinha. (ALÔ, 1942).

Pelo salão, mulheres que lembravam muito o estilo de Carmen Miranda, com cabelo preso, topetes, vestidos de cores vibrantes e sapatos de plataforma. Como uma coisa puxa a outra, do samba, passa-se ao Carnaval. Cenas de um salão lotado, com foliões usando roupas de festa ou fantasias, confirmam a alegria e o colorido que compõem um de nossos mais importantes clichês. Para completar o retrato, são mostrados carros alegóricos desfilando ao som de marchinhas e algumas fantasias ganham destaque, como a de Índia e a de Carmen Miranda (novamente ela). Coerente com o tom didático esboçado, desde o começo do desenho, conta-se, brevemente, a História do Carnaval, apresentado desta forma, pelo narrador: “Durante quatro dias e três noites, a cidade inteira canta e dança com alegria e, como eles mesmos dizem, todo mundo se desmilingúí.” (ALÔ, 1942).

No mesmo trecho, há, ainda, informações sobre os sambas-enredo e sobre Ary Barroso: “Durante nossa visita ao Rio, ouvimos uma composição que nos maravilhou e foi ela que inspirou o nosso primeiro desenho sobre o Brasil. Ary Barroso, com sua ‘Aquarela do Brasil’, descreve bem essa terra tão linda, tão romântica e tão maravilhosa.” (ALÔ, 1942). Mais clichê que isso impossível! A afinidade que se estabelece entre os estrangeiros e a música citada é imensa, porque a composição corresponde exatamente à visão que eles tinham do Brasil. Sendo assim, a equipe de desenhistas embarca na onda de Ary Barroso e reproduz as imagens da canção: florestas com coqueiros, palmeiras e flores típicas, cachoeiras, pássaros exóticos e, inclusive, bananas que se transformam em tucanos.

Na seqüência, surge o pato Donald, que, junto com Zé Carioca, protagoniza o encontro entre próprio e estrangeiro. Zé, então, encarrega-se de levar o visitante para um *tour* pela cidade. Uma parada obrigatória, para experimentar a famosa cachaça, e os dois continuam o passeio, acompanhados

pelo som de uma caixa de fósforos e de outros instrumentos de percussão. A partir desse ponto, os dois parecem revisitar o que as imagens do início do desenho já mostraram, porque, novamente, passam por Copacabana, vêem o Pão-de-Açúcar, o Corcovado e encontram Carmem Miranda. A única novidade é a Urca, que surge em um letreiro luminoso.

Muito semelhante a *Alô, amigos* é o já citado *Romance carioca*, cujo título original é *Nancy goes to Rio*. O filme assume a importância do clichê, desde o início, através da escolha de Carmen Miranda para desempenhar o papel de Marina Rodrigues, e pelo fato de povoar a história com as características mais relacionadas ao Brasil, quando a ação transfere-se para cá, depois do surgimento de Ricardo Domingos, um brasileiro que convida Frances Elliot, mãe de Nancy, para protagonizar, no Brasil, uma peça escrita por ele. A atriz aceita o convite e parte com a família e alguns amigos. Durante a viagem de navio, em um show, os personagens já têm uma pequena amostra do Rio de Janeiro. A música é agitada, com um ritmo *caliente*, e faz referência a “*sombrero*”, “mar” e a “bananas direto da plantação”.

Mais uma vez, o país é representado por seu exotismo, sempre ligado à natureza. Outra situação corriqueira (apesar de equivocada) é o parentesco que se estabelece entre o Brasil e a Espanha, sugerido não só pelo “*sombrero*”, na letra da música, mas também pelo nome dos personagens brasileiros, Ricardo Domingos e Marina Souza Lopez Castro Rodrigues (que, a certa altura, diz se chamar Marina Lopez de Souza Rodrigues e não restando dúvidas de que se tratou de um erro grosseiro, desatenção pura). Mencione-se, ainda, o sotaque mexicano, em um “Até logo!” de Marina. Bem, da Espanha, passamos ao México e agora vamos para o Texas. São conhecidos os números de Carmen Miranda que retratam o Velho Oeste. Pois, em outro número de Marina, nos shows oferecidos no navio, o personagem encarna a famosa *cowgirl* e, apesar dos trejeitos americanos, na coreografia, canta em português.

Chegando ao Rio, os personagens, como Donald, em *Alô, amigos*, partem em um *tour* pela cidade. Qualquer semelhança, então, não é mera coincidência. Os estrangeiros ficam deslumbrados com a estampa das calçadas, onduladas

em preto e branco, com o bondinho, e com as casas de shows, que apresentam um ritmo realmente inusitado, misto de samba e música indiana. Os homens ficam loucos, com a visão das mulheres de biquíni, na praia. A aventura termina em um baile de Carnaval: alegorias, marchinhas e serpentinas. Marina irrompe no salão, com outro número “brasileiro”. Descalça, usa roupa bem colorida e faz uma coreografia agitada, enquanto é acompanhada por dançarinas ao fundo, que fazem uns passos de frevo, com sombrinhas multicores.

Conforme ficou demonstrado, *Romance carioca* e *Alô, amigos* assumem posições bastante parecidas, na hora de fazer uma representação do Brasil. É verdade que o fato de se recorrer aos clichês implica redução para o público brasileiro, mas, ao mesmo tempo, tenta, através da ênfase, permitir que os espectadores estrangeiros façam a identificação imediata do país que está sendo representado. Do modo como é apresentado, em *Romance carioca*, o Brasil é sinônimo de “diversão”, exclusivamente, como afirma, aliás, o personagem de Carmen Miranda. Além disso, nos dois filmes há um acúmulo de clichês, problema que não chega a ser tão sério, no caso do desenho animado, que, já na apresentação, revela o intento de fazer um apanhado de alguns países da América do Sul. No caso da produção dirigida por Robert Z. Leonard, o encadeamento de clichês parece forçado, interferindo na verossimilhança, afinal, deve-se ter muita sorte para, ao chegar ao Brasil, descobrir que é Carnaval.

No entanto, como os estrangeiros vêm nosso país de uma ótica bastante diferente, o apelo a clichês numerosos e variados não deixa dúvida de que se trata do país chamado Brasil. Além disso, a fragmentação sugerida pela justaposição de tantos elementos típicos combina perfeitamente com a experiência esporádica e descontinuada que os estrangeiros têm em relação ao nosso país. Some-se a isso o fato de a representação do Brasil, nos dois filmes, ser bastante positiva, assumindo um tom de apologia. Uma das razões para que isso aconteça é que, nessa hora, importa, sim, quem está falando. Há uma espécie de regra diplomática, estabelecida tacitamente, de que os defeitos só podem ser apontados pelo país a que esses dizem respeito. Caso contrário,

parece provocação, mesmo em se tratando da mais pura verdade. Recentemente, a marca *Havaianas* fez um comercial, estrelado por Lázaro Ramos, usando essa idéia. A cena era a seguinte: na praia, dois brasileiros conversam sobre o Brasil, ressaltando suas qualidades e seus defeitos. Porém, um turista de língua espanhola (supostamente um argentino, a julgar pela rivalidade acirrada que existe entre Brasil e Argentina) entra na conversa, concordando com os problemas que os brasileiros tinham acabado de mencionar. A reação é instantânea: os brasileiros mostram-se claramente descontentes com a intromissão estrangeira e passam a negar qualquer tipo de problema, afirmando, perante o outro, que o Brasil é um país maravilhoso.

A lembrança desse comercial parece prova suficiente de que nem todas as leituras estrangeiras conseguem ter a desenvoltura que Page e Jano apresentaram. Obviamente que a perspectiva equilibrada de ambos foi determinante para que o livro e o documentário abordados anteriormente não fossem julgados como interpretações grosseiras do Brasil. E é justamente discutindo esse meio termo entre características positivas e negativas que se aventa a possibilidade de enxergar uma grande vantagem nos retratos de Brasil estrelados por Zé Carioca e Carmen Miranda, pois ambos respeitam a tal “regra diplomática”, ao se isentarem de comentar aspectos negativos de uma cultura praticamente desconhecida pelos realizadores dos filmes. É verdade que, para cumprir o acordo, ambos acabam exagerando na exaltação ao nosso país “alegre e tropical”, mas, quando a autoria é estrangeira, há apenas duas opções: o meio termo ou o elogio.

Contrariando essa regra do jogo, a escritora Elizabeth Bishop envereda por outro caminho. Os inúmeros poemas escritos por ela falam, principalmente, de Ouro Preto e do Rio de Janeiro e a crítica é unânime ao se referir ao tom preconceituoso dessas produções. Bishop, mesmo tendo vivido vinte anos no Brasil, é acusada de não conseguir se desvencilhar da concepção estrangeira clássica, que relaciona o Brasil ao primitivismo. Na introdução da obra *Elizabeth Bishop — Poemas do Brasil*, Paulo Henriques Britto faz um apanhado da vida da escritora no Brasil e de seu posicionamento em relação à cultura estrangeira,

refratado em vários de seus poemas.

A certa altura, o crítico menciona a opinião de Regina Przybycien sobre o assunto: “Sua síntese da cultura, da política, da arte brasileiras é, na maioria das vezes, preconceituosa ou, quando muito, condescendente.” (BRITTO, 1999, p. 26). A citação capta extremamente bem a postura da poeta diante da realidade brasileira, sobretudo pelo uso do adjetivo “condescendente”, que, à primeira vista, pode indicar um viés positivo, nas interpretações do Brasil feitas pela artista, através de sua literatura. Porém, depois da leitura e da análise dos poemas que compõem a coletânea organizada por Paulo Britto, não há como não associar essa condescendência ao primitivismo. No geral, os textos de Bishop passam uma visão tão negativa do Brasil que a transigência apontada pela crítica parece ser resultado da crença da escritora no fato de que a realidade brasileira, pela condição primitiva do país, não poderia ser melhor ou diferente. É como se, através da aceitação, a autora se dispensasse de cobrar algo que o país não podia oferecer.

No poema *O ladrão da Babilônia*, Bishop escreve a história de Micuçu, “ladrão/ E assassino sanguinário” (BRITTO, 1999, p. 125), morador do morro da Babilônia. A tradução do texto, feita por Paulo Britto, faz interferências importantes no aspecto lingüístico, ao optar pelo acento à coloquialidade, em versos como: “Brigado por tudo, tia” e “Se tu contar que me viu/ Tu vai morrer, viu, minha fia?” (BRITTO, 1999, p. 127). A mudança encaixa-se perfeitamente no retrato da favela que o eu-lírico apresenta, em algumas estrofes:

Ouvia berro de cabra,
Ouvia choro de bebê,
Via pipa rabeando
E pensava: “Eu vou morrer”.

[...]

Das janelas dos barracos,
As crianças espiavam.
Nas biroscas, os fregueses
Bebiam pinga e xingavam. (BRITTO, 1999, pp. 128-9).

Através desse poema narrativo, Bishop também faz referência à linha invisível que separa as favelas dos bairros nobres da metrópole. Nesse ponto, é interessante perceber como, em alguns momentos, a poeta se coloca no texto, ao lado dos “ricos, nos apartamentos”, que “Sem a menor cerimônia,/ apontavam seus binóculos/ pro morro da Babilônia” (BRITTO, 1999, p. 131), ainda mais levando-se em conta que o episódio relatado no poema aconteceu de fato, em abril de 1963, “quando Bishop viu, da cobertura do Leme, a polícia militar perseguindo um ladrão na favela do morro da Babilônia”. (BRITTO, 1999, p. 30). Para alguns críticos, isso explica a identificação da autora com os ricos do poema, que acontece, de modo mais enfático, nesta estrofe:

Os ricos, com seus binóculos,
 Voltaram às janelas abertas.
Uns subiam à cobertura
 Para assistir mais de perto. (BRITTO, 1999, p. 135, grifo nosso).

Durante a fuga, o eu-lírico ressalta a condição de Micuçu e o abismo social de que era vítima:

Ele via as praias brancas,
 Os banhistas bem-dormidos
 Com barracas e toalhas.
 Mas ele era um foragido. (BRITTO, 1999, p. 30).

O trecho transcrito acima é responsável pela ambigüidade que se instala, aos poucos, no texto. Afinal, como interpretar o último verso? Indício de pena e lamento, pelo triste destino de Micuçu, ou, simplesmente, uma análise fria e objetiva? A dificuldade em se responder a essas questões é que, no texto, o leitor encontra subsídios para fazer valer as duas coisas. Alguns versos, sobretudo durante a perseguição da polícia, apelam para o emocional, fazendo o leitor enxergar não um bandido, mas um homem, fugindo para tentar viver. Um bom exemplo disso aparece na estrofe que conta da idéia arriscada do personagem, que resolve subir o morro, depois de ter sido condenado e de ter fugido da prisão, apenas para se despedir da tia que o criou.

Entretanto, no início do texto, a favela e a pobreza são equacionadas pela frustração do sonho da metrópole:

Nos morros verdes do Rio
Há uma mancha a se espalhar:
São os pobres que vêm pro Rio
E não têm como voltar.

São milhares, são milhões,
São aves de arribação,
Que constroem ninhos frágeis
De madeira e papelão.

Parecem tão leves que um sopro
Os faria desabar.
Porém grudam feito líquens,
Sempre a se multiplicar,

Pois cada vez vem mais gente.
[...]. (BRITTO, 1999, p. 123).

Esse começo, na visão de Paulo Britto, “parece emoldurar a narrativa no ponto de vista do senso comum esclarecido — o crime é produto da miséria, e esta, por sua vez, é causada pelo êxodo rural”. (BRITTO, 1999, p. 30). Apesar de essa concepção ser reafirmada, no final do texto, depois da morte de Micuçu, há uma estrofe que traz a voz da tia e que relativiza por completo o que Paulo Britto chama de “explicações sociológicas da opção pelo crime”. (BRITTO, 1999, p. 31):

“Eu e a irmã dava dinheiro,
Nunca faltou nada, não.
Por que foi que esse menino
Cismou de virar ladrão?

Eu criei ele direito,
Mesmo aqui, nessa favela.”
[...]. (BRITTO, 1999, p. 137).

Em outro poema, *Cadela rosada*, a autora também apresenta um eu-lírico que oscila entre a piedade e o asco. Já de início, a cadela é descrita em toda sua feiúra, tanto que “quem a vê até troca de calçada”. (BRITTO, 1999, p. 155). Em seguida, ao mesmo tempo em que denuncia um problema social e uma

prática recorrente, no Brasil, a autora faz o eu-lírico dirigir-se ao animal:

Você não sabia? Deu no jornal:
pra resolver o problema social,
estão jogando os mendigos num canal.

E não são só pedintes os lançados
no rio da Guarda: idiotas, aleijados,
vagabundos, alcoólatras, drogados. (BRITTO, 1999, p. 155).

Nesse momento, o eu-lírico faz a cadela tomar consciência de sua condição, apesar de saber que ela não é culpada por isso. Mesmo assim, ela e todos os outros que estragam a bela paisagem carioca terão o mesmo destino, pois esse era o modo de o Governo manter a boa aparência e se livrar daqueles que não se encaixavam no padrão estabelecido. No final do poema, o eu-lírico sugere uma saída: o Carnaval. No entanto, longe de fazer uso do clichê, simplesmente, Bishop aprofunda-se na análise do que a festa, de extrema beleza, realmente significa. A carnavalização é um processo de inversão completa, momento em que todos podem gozar o mesmo *status*. Assim, para a cadela rosada, a idéia representava uma possibilidade de atingir, ainda que momentaneamente, a beleza, que, apesar de fútil, era exigida pela sociedade:

[...]. Falando sério: o jeito

mesmo é vestir alguma fantasia.
Não dá pra você ficar por aí à
toa com essa cara. Você devia

pôr uma máscara qualquer. Que tal?
Até a quarta-feira, é Carnaval!
Dance um samba! Abaixo o baixo-astral! (BRITTO, 1999, p. 157).

Nessas estrofes, o poema exala ironia, porque é como se, nelas, o eu-lírico assumisse a voz dos governantes e da sociedade em geral, que fazem questão absoluta da aparência, para esconder a realidade. Como em *Ladrão da Babilônia*, Bishop parece incluir-se, mais uma vez, no texto, quando, sem nenhum indício daquela “piedade” inicial, o eu-lírico dirige-se à cadela,

reconhecendo sua feiúra e reafirmando que é mesmo necessário que ela se fantasie, usando, para tanto, o imperativo:

O Carnaval está cada vez melhor!
Agora, um cão pelado é mesmo um horror...
Vamos, se fantasie! A-lá-lá-ô...! (BRITTO, 1999, p. 157).

Pelos poemas analisados, percebe-se facilmente que Elizabeth Bishop, como Jano e Page, teve a oportunidade de saber que o Brasil não se resume aos clichês, que tentam passar a idéia de um país muito diferente do real. Talvez o que possa explicar a negatividade da leitura de Bishop seja a postura adotada por ela, que se assume como estrangeira. Em vez de mostrar-se aberta à cultura local, Bishop mostrava incompreensão e desagrado. Esse posicionamento, no entanto, longe de poder ser encarado como simples interferência do lado pessoal da autora sobre sua produção literária, constitui um artifício de crítica às leituras estrangeiras que se fazem do Brasil. É como se registrando a hostilidade e a resistência estrangeira, Bishop cobrasse uma postura diferente. Além disso, pode-se interpretar a atitude da autora como resposta à dificuldade de libertar-se da rigidez do olhar estrangeiro, para adaptar-se melhor à realidade brasileira e interpretá-la de outra forma, menos condicionada ao padrão ditado pelo outro.

Esse exercício da autora facilita a análise do abismo social que é explorado, na maioria de seus textos, porque tenta abandonar a visão hegemônica, na hora de representar o Brasil, em seus poemas. Elizabeth Bishop reflete sobre hierarquia e *status* social, alcançando um duplo resultado. Ela incorpora o preconceito estrangeiro, para tentar reagir a ele, assim como usa o posicionamento da elite para retratar a divisão de classes que caracteriza a sociedade brasileira.

1.5 LEITURA GRINGA III: “VOCÊ JÁ FOI AO BRASIL? ENTÃO NÃO VÁ!”

Nesta parte, o primitivismo que costuma ser associado ao Brasil, em grande parte das representações estrangeiras, detona de vez o conflito diplomático e dá espaço ao acúmulo de clichês que resumem o Brasil apenas através de seus defeitos, sobretudo pela violência. Como primeira amostra desse viés interpretativo em relação à realidade brasileira, temos um episódio da autoria de Matt Groening e que faz parte da décima terceira temporada de *Os Simpsons*. Trata-se de *Blame it on Lisa*¹², que foi traduzido como *Feitiço da Lisa*, na ocasião do lançamento do desenho no Brasil. Nessa produção norte-americana de 2002, ficam explícitos o preconceito e o desconhecimento dos estrangeiros em relação à realidade de nosso país. Além disso, as características negativas aparecem até mesmo no uso de nossos principais clichês, freqüentemente distorcidos e ridicularizados, no desenho.

No entanto, essa ousadia está coerente com o estilo dos desenhos que compõem a série norte-americana. A princípio, qualquer brasileiro reage negativamente ao desenho, mas um olhar mais atento revela que Matt Groening critica também os americanos. Dessa forma, por trás da representação que se faz do Brasil, há a crítica ao comportamento dos estrangeiros, que, presunçosamente, desconsideram qualquer cultura considerada inferior à deles. Isso é mostrado logo no início, quando o telespectador fica sabendo o que desencadeará a vinda da família de Homer Simpson para o Brasil. Tudo começa quando a conta telefônica cobra quatrocentos dólares de ligações para o Brasil. Marge descobre que os telefonemas foram dados por Lisa e, quando perguntada sobre o valor altíssimo, a menina se defende, dizendo que, depois do primeiro contato com um órfão chamado Ronaldo, vulgo Ronaldinho (Isso mesmo, o

¹² Pelo título, pode-se afirmar que o desenho animado refere-se a *Blame it on the samba*, desenho feito por Walt Disney, em 1948, e a *Blame it on Rio*, filme de 1984 dirigido por Stanley Donen. No segundo caso, entretanto, não se trata de um resgate apenas, o que contrariaria o estilo irreverente que caracteriza as histórias da família Simpson. O cenário é o mesmo, mas a iniciativa de Matt Groening prevê a releitura da capital carioca, redefinindo-a, a partir da revisão de seus clichês mais difundidos e da inserção de outras características, para a atualização do espaço e da sociedade em questão.

órfão tem o nome do tal “Fenômeno”)., ela passou a ser pressionada para fazer mais e mais doações.

A família decide, então, vir para o Brasil, afinal, quem tem mais deve ser caridoso com os mais necessitados. Lisa já havia feito bastante pelo brasileiro, como ele próprio fez questão de mostrar, em um vídeo de agradecimento que Lisa recebeu, logo após a primeira doação. Graças a ela, ele pôde comprar sapatos e o orfanato ganhou uma porta, livrando todos os internos dos ataques constantes dos macacos! Realmente, o desenho faz parecer que o Brasil parou no tempo, sem muitas mudanças do século XVI para cá, pois a visão de Groening sobre nosso país é de uma terra selvagem, com “naturais” espalhados aqui e ali. A única diferença é que, em vez de andarem nus, os índios contemporâneos andam apenas descalços.

Já no avião, Barth é mostrado estudando espanhol. Um dos mais famosos equívocos dos estrangeiros sobre o Brasil não poderia ficar de fora, mas imediatamente o garoto é corrigido por todos (A julgar por essa cena, Groening parece saber das coisas.). Finalmente, a família chega ao Rio de Janeiro. O Cristo Redentor está lá, servindo de principal referência da capital carioca, mas, em seguida, os visitantes, sem saber para onde ir, começam a dançar conga (Aqui, Groening já não parece tão esperto!). A idéia é dada por Marge, que explica: “Aqui diz que a gente pode ir pra qualquer lugar entrando numa linha de conga.” (FEITIÇO, 2002).

No hotel, mais alguns clichês nossos de cada dia: Carmen Miranda e, claro, o futebol. O chapéu de frutas de Carmen Miranda é uma espécie de *souvenir* que o hotel oferece a seus hóspedes e o futebol é lembrado, nos lances trocados pelo gerente, pela recepcionista e pelo carregador, que fazem as malas de bolas, dando passes incríveis e fazendo finta. Ambas as passagens são inverídicas, mas vá lá, afinal, trata-se de um desenho animado e estamos apenas no começo da análise.

Na seqüência, críticas e mais críticas. Barth liga a tevê e assiste a uma parte de *Tele melões*, um programa para crianças, mas repleto de meninas libidinosas, comandadas por uma apresentadora loira, peituda, vestida de maiô

e botas de cano longo (Reconheceram? Sim, ela mesma.). Depois, a família sai para procurar Ronaldo e conhece nossas favelas, que, de acordo com Lisa, foram pintadas “de cores vivas só para que os turistas não ficassem ofendidos”. (FEITIÇO, 2002). O problema desses dois exemplos não é a falta de realidade, mas a justaposição de recortes negativos, apenas, usados para nos representar, e aquela velha história de quem está falando.

Ninguém aceita com facilidade que seus problemas sejam elencados pelo outro. Nesse aspecto, a etiqueta social aconselha extremo cuidado. A diplomacia também agradece. Mas o mais importante é que o ataque de Matt Groening desrespeita uma regra seguida à risca pelo Brasil. Não importa se o que determina o comportamento do brasileiro é o complexo crônico de inferioridade que nos assola. O fato é que o Brasil sempre tenta agradar os demais países. Mostrando-se sempre um excelente anfitrião, o brasileiro tenta falar a língua do outro país, conhecer sua cultura e, sobretudo, respeitá-la. É natural, então, esperar uma reciprocidade.

No entanto, o que *Os Simpsons* mostram do Brasil são fragmentos que oscilam entre a ojeriza e a irrealidade das mal fadadas tentativas de acerto. Equivocadamente, nosso exotismo vira nome de rua (o *Orfanato dos Anjos Imundos*, em que Ronaldo vivia, fica à rua Papaya, 123), em plena capital carioca, cobras e quatis vivos são vendidos, em quermesses, e o samba e a lambada são ensinados por um instrutor “latino”, vestido como dançarino de tango.

Em se tratando do Rio de Janeiro, a violência não poderia faltar. Homer é seqüestrado, depois de pegar um táxi não licenciado. Essa é a deixa para que o desenho mostre algo a mais que a paisagem carioca, afinal, um cativo que se preze fica em lugar razoavelmente afastado do centro. O problema é que Homer é levado para tão longe que chega a passar pela Amazônia. Na verdade, a distância é curta. Grande mesmo foi o erro de colocar a Amazônia tão próxima do Rio. No barco, o seqüestrador diz a Homer: “Amazônia. Mas vê bem, porque nós estamos queimando ela toda.” (FEITIÇO, 2002).

Daí em diante, o encontro de Lisa com Ronaldo e a negociação da liberdade de Homer convergem. Antes, porém, Ronaldo precisava ser encontrado. Mais um clichê serve de cenário para o momento tão esperado. Assim como em *Romance carioca*, os personagens de *Feitiço da Lisa* são surpreendidos por um desfile de Carnaval bem à moda das paradas de 4 de julho. Ronaldo é destaque de um carro alegórico e é reconhecido por Lisa. Aqui, porém, mais uma aproximação das características brasileiras e espanholas: O garoto era destaque, porque tinha se tornado um famoso sapateador, graças aos sapatos comprados com a doação de Lisa. Na alegoria, ele é o “flamingo flamenco”, figura que une o exotismo da fauna brasileira à ginga do ritmo flamenco (aliás, brasileiríssimo!) e, graças ao sucesso conquistado, Ronaldo é quem dá o dinheiro para pagar o resgate de Homer.

Essa é a principal prova de que o desenho não é uma crítica apenas ao Brasil, mas ao modo de ver o Brasil e ao já conhecido complexo de superioridade dos norte-americanos. Ronaldo deixa de ser um explorador, que usa a própria miséria para se beneficiar, fazendo o jogo de despertar a piedade alheia, para conseguir dinheiro e donativos, e se transforma em um artista. Em vez da “embromation”, para tentar se dar bem à custa dos gringos, o final do garoto revela sua honestidade e possibilita uma esperança de futuro às crianças iguais a ele. A visão não é, então, totalmente pessimista.

Talvez o único indício pessimista que pode ser identificado, no final feliz de Ronaldo, é o fato de ele ter chegado aonde chegou, graças à doação feita por Lisa, ressaltando a “bondade” do estrangeiro em relação aos menos privilegiados. Assistencialismo puro. Entretanto, o fato de ser justamente Ronaldo a pagar o resgate de Homer é bastante significativo. Ironicamente, o final possibilita uma inversão em relação ao início da história, pois é justamente o garoto carente ajudado por Lisa que devolve o favor recebido, ao ajudar o pai de sua benfeitora. Aquele que, no princípio, era desacreditado, acabou sendo a salvação dos turistas.

No final, o pagamento do resgate garante boas emoções ao telespectador. O encontro é marcado no bondinho do Pão-de-Açúcar, que

despenca, bem no instante em que Homer é liberado. O acidente ocorreu, porque um cabo se rompeu. Tudo não passou de um susto. A família está completa novamente. Todos se abraçam, mas sentem a falta de Barth, engolido por uma cobra (Mas em pleno Rio de Janeiro? Ah, não, eles estavam na Amazônia!). Incorporando o espírito brasileiro, Barth não se desespera e começa a sambar dentro da cobra, depois de dizer: “Não fiquem tristes. Estamos no Carnaval.” (FEITIÇO, 2002).

A referência à capacidade heróica do brasileiro, de ser alegre, diante de tantas adversidades enfrentadas diariamente, já tinha aparecido, no desfile em que Lisa e Ronaldo se encontraram. Essa suspensão momentânea das dificuldades é mesmo função do Carnaval, mas, do modo como foi apresentado no desenho, esse clichê universal acaba cumprindo a função primordial de revelar nossa miséria, como se ela fosse proporcional à beleza e à alegria que comandam a festa, afinal, todo pobre diabo merece um pouco de felicidade.

Seguindo a linha de *Feitiço da Lisa, Turistas*, de John Stockwell, mostra o outro lado do “paraíso tropical” e também tem como agravante o fato de ser um produto estrangeiro e extremamente negativo sobre a realidade brasileira. No entanto, *Turistas* provocou uma reação mais intensa do público brasileiro, devido à participação de atores brasileiros no elenco (Miguel Lunardi, Lucy Ramos e Agles Steib). Quando chegou ao Brasil a notícia da realização do filme, a Embratur reagiu e resolveu monitorar o lançamento do longa por aqui. A atitude causou uma espécie de boicote dos brasileiros ao filme, o que garantiu as sessões com público escasso e a curta temporada nos cinemas brasileiros. Claro que, para o fracasso de bilheteria, a má qualidade da película também contou pontos. O filme segue a linha *trash* e se passa “em uma remota cidade praiana” (TURISTAS, 2006), algum lugar entre São Paulo e Recife, imprecisão que dá liberdade à equipe realizadora para unir praia e mata fechada, a fim de que nenhuma dessas características fique ausente, no retrato da paisagem brasileira.

O filme não agradou nem mesmo os estrangeiros e foi severamente julgado por veículos de comunicação de renome internacional. A articulista Carla

Meneghini faz referência a alguns exemplos: “‘NY Times’ classifica ‘Turistas’ como ‘letalmente retardado’” e “Para o ‘LA Times’, longa é ‘encarnação da paranóia xenófoba’”. (MENECHINI, 2006, p. 1). Já no final do texto, a autora cita a opinião da revista *Variety*, que publicou o seguinte comentário: “[...] qualquer um que julgue os EUA por meio de nossos filmes vai chegar à conclusão de que somos bem burros.” (MENECHINI, 2006, p. 2). Esse trecho, além de nos dar o alívio de saber que a visão mostrada no filme não é uma unanimidade, dá a dimensão do impacto que um filme pode causar.

É certo que *Turistas* poder ser enquadrado na categoria de filmes que apostam no exotismo e no mistério e, justamente por isso, o fato de o diretor determinar o cenário da história, desde o começo do filme, com imagens que se referem ao Brasil, já nos créditos iniciais, é um complicador que acirra o confronto entre próprio e estrangeiro, além de descaracterizar por completo a categoria a que se filia. O filme em questão transcende seus limites e uma idéia “interessante” acaba por desencadear conflitos bastante sérios. Se essa colocação já torna Stockwell protagonista de uma situação delicada, a coisa se complica ainda mais, quando vem à tona a jogada de *marketing* usada na promoção do filme:

A Fox Atomic pôs na internet a página paradisebrazil.com, com recursos semelhantes aos de um guia turístico, trazendo números — sem fonte — sobre supostos crimes no Brasil, como o tráfico de órgãos, posts que ridicularizam índios, e um falso alerta do governo americano sobre os perigos do turismo no país. Uma foto no canto do site promove discretamente o filme, sob os dizeres “Turistas go home”, com link para o site “foxatomic.com” [...]. (REQUENA, 2006, p. 2).

Como a propaganda é a alma do negócio, o *trailer*, o encarte do filme e até mesmo os créditos iniciais receberam um tratamento especial. A idéia dos realizadores era clara: tratava-se de um filme de terror. Desse modo, dizeres com tons fortes e em letras maiúsculas iam se alternando, na tela, com cenas do filme: “Parece o paraíso... tem jeito de férias... mas em um lugar desconhecido... tudo pode acontecer. A única coisa pior que não saber onde está... é não saber se vai sobreviver. As férias acabaram.” (TURISTAS, 2006). Depois disso,

aparece o título do filme, também em letras garrafais, e a cena do início, que mostra uma mulher, no que aparenta ser uma mesa de cirurgia, dizendo: “Deus, quero ir pra casa.” (TURISTAS, 2006), daí o subtítulo *Go home*.

Quanto ao encarte do filme, parece que nele a ousadia foi explorada mais que qualquer outra coisa, até porque essa foi, de fato, a característica que manteve a produção na mídia por um bom tempo. Frases como: “O filme mais discutido pela mídia.” e “Polêmico! Assustador!” (TURISTAS, 2006) davam idéia do debate causado pelo “ataque estrangeiro” e davam uma amostra ao espectador do clima de terror e suspense que o aguardava. Uma apresentação como essa já representava um problema dos grandes, porque o terror sofrido pelos personagens era resultado de sua estada no Brasil, retratado, no filme, como uma terra aparentemente paradisíaca, mas, na realidade, inóspita e com bandidos e psicopatas à solta, à espera de um pato gringo para deparar. Imaginem, então, o filme...

Tudo começa, como já mencionado, com uma mulher em uma sala cirúrgica, pedindo desculpas a seu algoz. Nesse momento, o tráfico de órgãos é apenas uma suspeita. Depois disso, começam os créditos iniciais. A música de fundo tem o ritmo do samba. Imagens de notas de dez reais são substituídas por uma sucessão de imagens que sugerem um *tour* pelo Brasil, através de elementos sempre relacionados ao país: favelas, Carnaval, mulatas, praias, mulheres com biquínis bem pequenos, o Cristo Redentor e uma garota usando um colar com a inscrição “Rio”. Até aí, nenhuma novidade, mas, para fazer o espectador não se esquecer de que o filme é de terror, surgem cenas que sugerem violência e criminalidade, atreladas, claro, ao Brasil, afinal, o país está sendo apresentado como se o espectador estivesse folheando um guia turístico. São focalizados meninos de rua dormindo sob as marquises e garotos armados, com os rostos cobertos por camisetas, como se fossem máscaras.

Daí em diante, as coisas pioram. Narração, legendas e imagens antecipam a história que está começando: “Aviso aos viajantes”; “Criminosos violentos”; “Passaporte”; “Desaparecido”; “Desaparecimento de turistas americanos”; e “Turista vítima de crime violento.” (TURISTAS, 2006). A aventura

do grupo de turistas começa em um ônibus chamado de “rapidão”, dirigido por um motorista imprudente, que acaba jogando o veículo em uma ribanceira. O passeio é interrompido pelo acidente. É necessário paciência, até que outro ônibus passe por lá. Enquanto espera, o grupo conhece uma praia paradisíaca e decide mudar os planos de viagem e ficar por lá mesmo.

As características negativas do Brasil vão se avolumando até a cena do ônibus. As americanas vêem, na parte traseira de um banco, uma pichação obscena, ao lado da seguinte inscrição: “Bem vindo ao Brasil. Agora fica de quatro.” (TURISTAS, 2006). Na estrada, logo depois do acidente, um momento de tensão. Uma turista tira fotos de uma criança brasileira e é agredida pelo pai da menina. Uma australiana, que já havia visitado o Brasil outras vezes, diz à amiga que a reação é natural, pois é grande o número de estrangeiros que vendem crianças brasileiras no exterior. A cena parece avulsa e fora de contexto, no filme, mas, mais tarde, ela pode ser entendida como um modo de explicar a ação dos brasileiros contra o grupo de turistas, afinal, eles só estão dando o troco nos “gringos”. A cena citada e essa relação de rivalidade que o filme estabelece justificam o fato de a crítica internacional ter chamado atenção para o caráter xenofóbico da produção norte-americana, apesar de John Stockwell ter desejado fazer com que essa característica fosse atrelada aos brasileiros e não aos estrangeiros. É, parece que o feitiço virou contra o feiticeiro.

Na praia, a sensualidade brasileira é novamente deturpada. Como acontece em quase todos os filmes, que, de alguma forma, fazem referência ao Brasil, o *topless* ganha importância exagerada, como se essa prática fosse absolutamente normal nas praias brasileiras. Em um barzinho à beira-mar, o grupo de viajantes encontra um casal de suecos. No país há mais tempo, os suecos falam da paisagem paradisíaca e dos baixos preços cobrados dos estrangeiros para desfrutarem as mordomias brasileiras. De início, os brasileiros são aqueles sem nenhum tino para a exploração do turismo, pois tudo ali é vendido a preço de banana, enquanto os estrangeiros são os espertos exploradores. Entretanto, o espectador descobre, com o desenrolar da história,

que a dona do bar faz parte de uma quadrilha que entrega turistas estrangeiros nas mãos de um médico facínora, Zamora, depois de seduzi-los com as delícias locais, mulheres sensuais, boa comida, caipirinha e, de quebra, um boa-noite Cinderela.

Quem são os espertos e os ingênuos agora? Os estrangeiros são transformados em vítimas e os brasileiros, mais que espertos, são bandidos que têm a vingança como único objetivo. Como o foco do filme é a violência, depois de descobrirem que foram drogados e roubados, na noite anterior, e que o casal de suecos desapareceu, os americanos resolvem ir à polícia, mas um deles pondera: “Tem certeza que não tem problema ir à polícia? Eles não são piores que bandidos? (TURISTAS, 2006). Nesse momento, a australiana, que conhece melhor o país, diz: “Não. Nem todos.” (TURISTAS, 2006).

Além de a fala transcrita acima evitar generalizações, ela faz parte de um trecho do filme que coloca em pauta a relação conflituosa entre criminalidade e (in)segurança, assunto bastante explorado pela mídia, em todo o mundo, inclusive quando ganham repercussão as notícias de corrupção policial no Brasil. Esse tema também aparece em *Feitiço da Lisa*. Quando Homer é seqüestrado, Marge chega a ir à polícia e é assediada pelo delegado. Admitamos: no caso dessas passagens, não há equívocos ou provocações. Matt Groening e John Stockwell apenas retrataram o que chegou até eles, através da mídia, e, infelizmente, inúmeras vezes, nos últimos anos.

No final de *Turistas*, o embate entre brasileiros e norte-americanos é representado pela menina que abre o filme, na mesa de cirurgia, e o médico Zamora. Stockwell faz o brasileiro ter uma reação desmedida contra a dominação estrangeira, como se a barbárie da violência fosse resultado do primitivismo geralmente associado ao Brasil e de seu “complexo crônico de inferioridade”. Em *Feitiço da Lisa*, Matt Groening inclui uma cena em que Homer tira da mala um livro intitulado *Como pilhar o Brasil*. Nesse ponto, o desenho estabelece intenso diálogo com *Turistas*, já que, além de mostrar plena consciência da exploração estrangeira sobre o Brasil, ressalta o mau-caratismo do personagem, que perpetua uma prática antiga de “dominação”. É como se o

desenho compartilhasse a teoria defendida por Stockwell, ao menos em parte, porque investe na causa que tenta justificar uma reação tão violenta, no filme. A guerra é detonada. Em lados opostos, a presunção dos exploradores e a revolta dos explorados. Nessa luta, cada um se vira como pode. O Brasil, então, sem a supremacia natural, apela para suas “raízes tupiniquins” e declara guerra. A ordem é matar e retalhar os corpos de todos os estrangeiros que ousarem invadir nossa praia.

Quando Zamora aproxima-se de sua vítima, faz uma breve referência ao tempo de espera por um rim, nos Estados Unidos e na Europa: sete anos. Depois, avisa à americana que ele é um Robin Hood, que “tira” dos estrangeiros, porque eles já “tiraram muito” dos brasileiros. Usando como primeiro exemplo o transplante de órgãos, para não perder o foco, John Stockwell e o roteirista Michael Arlen Ross fazem Zamora proferir um discurso inflamado contra a exploração estrangeira:

Se um estrangeiro rico precisa de um rim, o que que ele faz? Espera, adoece ou morre, como todo mundo? Não. Ele vem pro Brasil, pra se aproveitar da nossa bonança e de nossa pobreza. [...]. A História de nosso país foi escrita com vocês tirando de nós, da nossa terra: borracha, açúcar, ouro. De nossos corpos. Corpos pra escravidão, sexo e agora das nossas entranhas. [...]. Mas quer saber? Eu já tô cheio disso! (TURISTAS, 2006).

Em tempos de globalização, a postura de Zamora é uma afronta. Em vez do intercâmbio, viva a revolução que prevê competitividade e isolamento! De nenhum modo é possível avaliar positivamente a fala “nacionalista” e exaltada do personagem, nem mesmo pelo fato de ele demonstrar plena consciência da usura, porque isso o faz tomar a decisão errada e investir na violência apenas como meio de vingança.

Dando início à operação, o médico tira os rins e o fígado da americana, para doar ao Hospital do Povo, no Rio de Janeiro. O processo é mostrado em detalhes, afinal, o filme tem um lado *trash* assumido. Pelo fato de “o coração agüentar apenas seis horas fora do corpo”, Zamora não pode fazer a retirada desse órgão e lamenta: “Eu quero isso: o coração de um turista bem arrogante

batendo no peito de um pequeno brasileiro.” (TURISTAS, 2006). Essa seqüência e o discurso do médico são brutais, no retrato que é feito do Brasil, não apenas pela negatividade que expressam, mas pelo fato de a reação brasileira ser uma imposição. O Brasil ganha um caráter contrário ao seu, pela característica de xenóforo que lhe é atribuída (apesar de essa ser justificada no filme). Mais ainda: nossa subserviência e nossa pobreza são diagnosticadas e apresentadas pela “raça superior”, que, no filme, é a “culpada” de nossa “condição inferior”.

O que John Stockwell pretendia, com *Turistas*? Dar um direito de resposta ao Brasil, pela opressão sofrida durante séculos? Mas quanta generosidade! O problema é que, imaginando uma reação brasileira, ele mostrou-se um norte-americano legítimo, herdeiro da raça superior, pois seu filme não passa de um discurso autoritário que humilha e trata o Brasil do mesmo modo que os xenófobos mais tradicionais sempre trataram: uma terra de macacos e índios, mistura que, na cabeça do diretor, mostrou-lhe a fórmula certa da vingança: primitivismo + selvageria = muito sangue, crueldade e morte. Precisamos, agora, achar uma saída mais civilizada para nos vingarmos de John Stockwell. Será que este texto já pode ser considerado um bom começo?

1.6 ERA UMA VEZ, NO PAÍS DOS CONTRASTES: O BRASIL PELOS BRASILEIROS.

Dois Brasis diferentes, resultados de leituras de brasileiros genuínos, irão comandar a discussão sobre os limites do nacionalismo, diante da oposição realidade *versus* idealização. De um lado, algumas marchinhas de Carnaval, que não deixam de criticar vários aspectos da realidade brasileira, mas que, geralmente, vão ao encontro das representações-clichês e do senso comum, quando o assunto é brasilidade. Do outro lado, o texto *O Brasil para os brasileiros*, de Diogo Mainardi, que opera uma verdadeira desconstrução das

características que a sociedade em geral cultua e considera nossas maiores qualidades.

Diogo Mainardi mostra o avesso do que se propaga e se exporta sobre o Brasil. Se, nos exemplos analisados anteriormente, incomodava o fato de a leitura negativa ser produzida por estrangeiros, que mal conheciam ou desconheciam totalmente nosso país, agora, com um compatriota assumindo a autoria das críticas, o incômodo cresce. Quem fala é um brasileiro. Sendo assim, não tem mais valor o argumento: “Ele não sabe o que diz. Não conhece o Brasil!” No máximo, alguns podem acusar o articulista de provocador, mas daí a dizer que ele não conhece o próprio país...

Então, vamos à apresentação do texto de Mainardi. No início, o autor comenta o aumento do turismo brasileiro nos Estados Unidos e, analisando o impacto disso sobre a economia, diz que é fácil prever o resultado. O “descalabro cambial” é iminente: “[...] está na hora de juntar suas economias, ir correndo até o cambista da esquina e trocar tudo por dólares. Em seis meses, seu dinheiro terá dobrado de valor.” (MAINARDI, 2005, p. 111). Em seguida, o autor julga acertada a opção dos brasileiros de conhecer os Estados Unidos: “Entre viajar para os Estados Unidos e rodar pelo Brasil, é muito mais recompensador viajar para os Estados Unidos.” (MAINARDI, 2005, p. 111). A afirmação dá a deixa para a provocação, marca registrada do escritor, que apresenta uma lista de exemplos, para provar ao leitor que o Brasil não tem “potencial turístico”. A citação é longa, mas vale a pena:

O país tem pouco a oferecer. Só desembarcam aqui os turistas mais desavisados. Ou então os que buscam sexo barato. O mundo está cheio de lugares mais atraentes que o Brasil. [...]. Temos muitas praias. Mas nosso mar é feio. Turvo. Desbotado. Com despejos de esgoto. Pouco peixe. Peixe ruim. [...]. Não temos monumentos. Não temos ruínas arqueológicas. Nossas cidades históricas são um amontoado de casebres ordinários e igrejas com santos disformes. [...]. Não temos museus. Sou um pervertido, e teria o maior interesse em conhecer o museu da base Aérea de Brasília, onde está exposta a taça de champanhe manchada de batom que dona Marisa usou na inauguração do avião presidencial. Mas como convencer um turista dinamarquês de que vale a pena fazer o mesmo? Nossas florestas estão sempre em chamas. Não sabemos comer. Desrespeitamos as normas básicas de higiene, contaminando os estrangeiros e a nós mesmos. Roubamos. Com um pouco de sorte, até matamos. O Brasil

só serve para os brasileiros. A Embratur deveria parar de fazer propaganda enganosa sobre o país no exterior. (MAINARDI, 2005, p. 111).

Tratando de contra-argumentar, vamos por partes. Mainardi usa a subjetividade, em várias partes do texto, o que não torna nossa tarefa assim tão difícil. A afirmação de que o Brasil “tem pouco a oferecer”, por exemplo, depende do ponto de vista do turista. A rigor, todos os países têm algo a oferecer, até mesmo quando as opções não chegam nem perto daquelas oferecidas pelos países do Primeiro Mundo. Do misticismo da Índia, ao peso da tradição, no Peru, passando pelos típicos safáris, na África, cada país ou continente tem seu diferencial, como, por exemplo, o nosso Pantanal mato-grossense.

Quanto à afirmação de que o sexo gera um tipo de turismo bastante específico não há dúvida, mas nem todos os visitantes estrangeiros que desembarcam aqui são “desavisados” ou adeptos do chamado “turismo sexual”. Há também os ornitófilos ou aqueles que, simplesmente, querem conhecer os principais cartões-postais do país, cair no samba, tomar uma caipirinha legítima ou experimentar as delícias da culinária baiana.

O autor não poupa nem mesmo o principal aspecto turístico de cidades importantes como Salvador e Ouro Preto, mas é justamente o que ele chama de “amontoado de casebres ordinários e igrejas com santos disformes” que atrai visitantes estrangeiros e também do Brasil todo para lá. A colocação de Diogo Mainardi desconsidera a arte barroca brasileira e o passado histórico do país, quando são justamente essa arte e essa História, e não outras, que nos representam. Até mesmo o modo de comer nos representa e esse é outro aspecto criticado pelo escritor.

Em algumas considerações, Mainardi generaliza, como quando se refere ao “desrespeito às normas básicas de higiene” e à criminalidade: “Roubamos. Com um pouco de sorte, até matamos.” Realmente, o alto índice de violência e a insegurança são problemas bastante relevantes em nosso país, e bem conhecidos pelos estrangeiros. Tanto é verdade, que, em fevereiro de 2009,

durante o Carnaval, foram registrados mais de cem assaltos a turistas, no Rio de Janeiro, no entanto, o Brasil não é feito apenas de ladrões e assassinos... Mas justiça seja feita: o exemplo de museu citado pelo articulista é impagável. Quanto à taça de champanhe manchada de batom, pela primeira-dama, Mainardi tem toda razão. Seria difícil convencer até outro brasileiro, menos “pervertido” que o autor, a fazer o mesmo, quanto mais um dinamarquês.

Com seu texto, o autor, como sempre, levantou polêmica. Seus períodos curtos e as repetições que tentam, através da exaustão, fazer o leitor perceber as deficiências do país, provocam grande impacto nos brasileiros, sobretudo nos mais patriotas. À primeira vista, pode parecer conformista e até mesmo humilde o uso do plural, através do qual o autor divide com o leitor a “desventura” de ser brasileiro e o retrato lamentável de uma sociedade que também é dele. Não é bem assim. A inclusão do autor no discurso não passa de mais um modo de provocar o leitor, que mentalmente deve se perguntar: “O que esse cara ainda quer com o Brasil, afinal, ele não se mudou para a Europa há vários anos?” Simples, caro leitor. Diogo Mainardi é bicho daqui, “é brasileiro e não desiste nunca”.

Ironicamente, o Brasil o mantém, já que o colunista é especializado em polêmica. É isso. O brasileiro dá fama ao seu próprio algoz. Falar mal do Brasil é um bom negócio para Mainardi. Muitos esperam ansiosos pela próxima provocação, tanto que o autor já protagonizou inúmeras discussões, amplamente divulgadas pela mídia, claro. Diogo Mainardi tem vários inimigos, anônimos e famosos. Contra ele há uma infinidade de *blogs* e comunidades no *Orkut*, o que serve apenas para promovê-lo. Não importa se falam mal; importa é que falam sobre ele e sobre seus textos. Na *net* ou na mídia impressa, Mainardi é sucesso absoluto. Não é à toa que ele é o recordista de cartas da revista *Veja*. Interessante, porém, é que os livros do escritor, como *Contra o Brasil*, lançado em 1998, não são fenômenos de venda. Não é difícil entender: ler um texto que fala mal do Brasil, em uma revista, tudo bem. O texto é um entre tantos, o preço de uma revista é acessível (se comparado ao de um livro) e a leitura é rápida. Mas um livro inteiro... Só os fãs de verdade!

Mas há uma análise para ser terminada. A última parte de *O Brasil para os brasileiros* ainda exige uma resposta. A vantagem é que, para isso, basta mencionar o óbvio ululante. No fim de seu texto, Diogo Mainardi afirma: “A Embratur deveria parar de fazer propaganda enganosa sobre o país no exterior.” Ora, mas se a função da Embratur — Empresa *Brasileira* de Turismo — não é fomentar o turismo, mostrando ao resto do mundo o que temos de melhor, mesmo que o nosso melhor seja infinitamente menor do que podemos encontrar de semelhante, em outros países, então qual é?

Se a Embratur seguisse o exemplo do articulista, o Brasil não se venderia. Povo e país entrariam em uma depressão profunda, assumindo o “temperamento de rebanho”, expressão que, emprestada de Silvio Romero, deu título a outra crônica de Mainardi¹³, acreditando em uma incapacidade insuperável, e daí, então: 1) o turismo acabaria e a razão que, agora, falta ao autor viria, em um futuro muito próximo, pois, sem turismo, o Brasil acabaria mesmo “servindo só para os brasileiros”; ou 2) teríamos, enfim, no futuro, ruínas arqueológicas, as quais atrairiam turistas do mundo todo.

Até aqui, dei minha resposta ao texto de Mainardi, mas pensei em uma estratégia diferente e bastante interessante para encerrarmos o assunto. Pensando sobre o que um estrangeiro acharia do texto, resolvi fazer uma experiência: Passei alguns trechos do texto para o inglês e enviei para um colega alemão, que atualmente estuda na Suécia e que, em 2008, veio passar as férias no Brasil. Achando a idéia divertida, ele aceitou prontamente o convite. A resposta não foi surpresa. Uma das coisas que saltou aos olhos de meu “colaborador” foi a tendenciosidade do texto, já que o autor investiu apenas em aspectos negativos: “[...] problems always have to be out into a context where also the positive aspects are taken into account. This is missing completely in the text.”¹⁴ Além disso, a falta de bons argumentos também foi mencionada, na resposta em tom de testemunho:

¹³ Referência à crônica publicada na revista *Veja*, em 27 de agosto de 2008.

¹⁴ A ausência de referências, nesse caso, deve-se à simplicidade da experiência, que se resumiu a uma troca de e-mails entre mim e o entrevistado, Thomas Prade, no período de 25 de fevereiro a 04 de março de 2009.

I have experienced Brazil myself and cannot support any of the author's statements. I would guess, that there are problems to be addressed in Brazil, however, this didn't strike me while visiting the country and is something that is true for any country in the world. This text is so obviously without solid grounds, that it can't be taken seriously.

Surpreendente foi o fato de o leitor estrangeiro, assim como muitos brasileiros, ficar realmente intrigado com a crítica feita pelo autor a seu país de origem. É, parece que Thomas Prade foi mais uma vítima do poder avassalador de Diogo Mainardi, pois, mesmo sem fundamento, ou com tom exagerado, o fato é que sua ousadia faz o leitor pensar muito sobre o que leu. O estranhamento é responsável pela fruição estética. O texto acontece, porque gera debate. Meu colaborador aventou duas hipóteses para o autor ter escrito um texto como *O Brasil para os brasileiros*:

I wonder about the motives to write such a text about your home country. I doubt that actually means what he is saying. He probably either intends — in a greatly exaggerated way — to make people aware how Brazil (seemingly) presents itself for the world, or he wants to scare of foreigners from visiting Brazil with some cooked-up (false) story. I would guess, the first option is the most likely one.

Mas e quanto a você, leitor, tem uma opinião formada sobre o assunto? De minha parte, agora vou deixar Diogo Mainardi em paz. Estou com a sensação de dever cumprido e feliz por não ter ficado apenas na réplica exaltada e nacionalista (afinal, como brasileira, sou suspeita). Além do mais, conseguir argumentos estrangeiros para um texto “contra” o Brasil pareceu-me um meio eficaz e divertido de crítica.

Na contramão da agressividade assumida por Diogo Mainardi, em sua leitura do Brasil, merecem destaque algumas marchinhas carnavalescas. Expressão reconhecida de brasilidade, essas composições, apesar de serem associadas ao Carnaval, não elogiavam apenas a alegria do povo brasileiro. Muito pelo contrário. De grande apelo popular, as marchinhas tinham a função de ressaltar nossas qualidades, mas também nossos defeitos. Assim, nos bailes ou nas ruas, ecoavam, no canto popular, críticas e recados de insatisfação. Isso

explica por que várias marchinhas foram censuradas. O veto, porém, não representava problema para a maioria dos autores, que tiravam uma palavra dali, faziam uso de uma metáfora ou outra e lá ia a marchinha para a boca do povo, agora liberadíssima.

Na marcha carnavalesca *Pedreiro Waldemar*, de Roberto Martins e Wilson Batista, os temas são a hierarquia e a desigualdade social, afinal, Waldemar, o protagonista, “faz tanta casa e não tem casa pra morar”, “constrói um edifício e depois não pode entrar”. (SASSARICANDO, 2007).¹⁵ Imperdível também é *Maria Candelária*, de Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, que investem na ironia, para criticar os privilégios que cercam o funcionalismo público. Maria Candelária é apresentada, no texto, como “alta funcionária” que “trabalha de fazer dó” e, depois de começar o expediente ao meio-dia, ir ao dentista, ao café e à modista, “às quatro assina o ponto e dá no pé/ que grande vigarista que ela é”. (SASSARICANDO, 2007).

Como nem só de crítica eram feitas as marchinhas, havia ainda aquelas que faziam questão de exaltar nossas diferenças, trabalhando com alguns clichês responsáveis pelo exotismo brasileiro, para o qual muito contribuíram a figura do índio e a miscigenação racial. Veja-se como exemplo a letra de *História do Brasil*, de Lamartine Babo:

Quem foi que inventou o Brasil?
Foi seu Cabral, foi seu Cabral,
no dia 21 de abril,
dois meses depois do Carnaval.
Depois, Ceci amou Peri,
Peri beijou Ceci, ao som,
ao som do Guarani.
Guarani ou guaraná,
surgiu a feijoada
e mais tarde o parati.
Depois, Ceci virou laiá,
Peri virou loiô.
De lá pra cá tudo mudou. (SASSARICANDO, 2007).

¹⁵ *Sassaricando* é um espetáculo sobre o Carnaval e a sua História. O show conta com quase cem marchinhas e está em cartaz há mais de dois anos. Idealizado por Rosa Maria Araújo e Sérgio Cabral, o musical participou do Festival de Teatro de Curitiba, em 2007, trazendo, no elenco, Eduardo Dussek, Soraya Ravenle, Alfredo Del-Penho, Ivana Domenico, Juliana Diniz e Pedro Paulo Malta.

No espetáculo, há uma parada, depois do terceiro verso da marchinha, quando uma cantora faz a seguinte intervenção: “Um momento, por favor, um momentinho. Não acreditem em tudo o que as marchinhas falam. Existem erros históricos graves. Até a data do descobrimento do Brasil eles trocaram.” (SASSARICANDO, 2007). Em seguida, ela reassume sua posição e, com os demais cantores, retoma a letra, mas corrigindo o erro através de uma ênfase na data, agora informada corretamente: “No dia *22 de abril* [...]” (SASSARICANDO, 2007, grifo nosso).

Em outras composições, a exaltação nacionalista parte da oposição entre o que é brasileiro e o que é estrangeiro. Quem vence a disputa não é difícil adivinhar. A preferência é nacional, sempre! Em *Calma no Brasil*, de Nássara e Frazão, ressalta-se o caráter pacifista da “terrinhã”, enquanto outras nações do mundo digladiam-se em grandes guerras: “Nós vivemos no melhor pedaço da Terra/ Calma no Brasil que a Europa está em guerra.” (SASSARICANDO, 2007). Na mesma marchinha, faz-se também alusão ao Carnaval como modo de perpetuar esse clichê, marcar a alegria do povo brasileiro e demonstrar a aversão do país à violência que acontecia no resto do mundo, afinal, enquanto “os outros” faziam batalhas de verdade, combatíamos “com carros alegóricos” e nossas batalhas eram “batalhas de confete”.

Outros exemplos do nacionalismo que, no confronto entre próprio e estrangeiro, sempre reconhece como melhor o que é nosso aparecem, no final de *Paris*, de Alberto Ribeiro e Alcyr Pires Vermelho: “Paris, Paris, *Je t’aime*/ Mas eu gosto muito mais do Leme.” (SASSARICANDO, 2007) e nestes versos de *Touradas em Madri*, de João de Barro e Alberto Ribeiro:

Eu conheci uma espanhola natural da Catalunha.
Queria que eu tocasse castanhola e pegasse touro à unha.
Caramba, caracoles, eu sou do samba, não me amoles,
pro Brasil eu vou fugir.
Isto é conversa mole para boi dormir. (SASSARICANDO, 2007).

Coerente com os dois lados mostrados pelas marchinhas aqui destacadas é o poema *Minha terra tem idílios*, de Luis Martins, que é incluído no musical

Sassaricando e divide espaço com cenas de época do Rio de Janeiro e com breves filmes do Carnaval carioca de antigamente. O texto poético faz um retrato do Brasil que diz muito aos cariocas, sem exaltar apenas as “qualidades”, que, no poema, são vistas sob outra perspectiva:

[...]
 Minha terra tem botecos,
 tem malandros, tem pilantras,
 tem samba em caixa de fósforo,
 Mangueira, Estácio de Sá.
 [...]
 Minha terra tem o Leme,
 tem a praia do Flamengo,
 Leblon, Jacarepaguá.
 Tem a Central do Brasil,
 onde acontecem desastres,
 tem cinemas, tem a Lapa,
 [...]
 Não permita Deus que eu morra
 sem que volte para lá.
 Sem que tome cafezinhos
 discutindo futebol.
 [...]
 Sem que perca na roleta
 ou que acerte no milhar.
 Sem tomar chope na praia,
 sem tomar pinga no morro,
 sem tomar banho de mar.
 Minha terra tem palmeiras,
 na ilha de Paquetá.
 [...]
 tem noites de bebedeira,
 tem ressacas de amargar. (SASSARICANDO, 2007).

Desse modo, a pilantragem, os cassinos, os porres memoráveis e até mesmo a Central do Brasil, palco de inúmeros acidentes, são vistos como traços de brasilidade, afinal, qualquer sociedade apresenta aspectos positivos e negativos e negar um ou outro resultaria em restrição e idealização. Mas é claro que as qualidades de sempre marcam presença, afinal, o Brasil é também samba, praia e futebol. E, por fim, como não falar dos versos que aproximam Leblon, Leme, Praia do Flamengo e Jacarepaguá? Como diria Mário de Andrade, isso é “tão Brasil”, afinal, essa terra é ou não é o país dos contrastes?

1.7 UM FILME QUE DEU O QUE FALAR.

Anteriormente, *Cidade de Deus* foi analisado, tendo em vista o aproveitamento que o cinema fez do texto literário, na adaptação fílmica dirigida por Fernando Meirelles. No processo de adaptação, indiscutivelmente, a literatura serve de base para o filme, o que confere ao texto literário um poder que, de certa forma, limita a criação, obrigando o cineasta a respeitar determinados limites. Porém, a escolha é consciente e o que de fato passa a ser importante não é a “originalidade” da história, mas como o filme adapta uma história já conhecida através do livro. Destacando esse aspecto das adaptações, o filme pode ser visto como uma versão do texto, porque são determinantes, em sua construção, a diferença de recursos de que dispõem as artes envolvidas na transposição de uma forma artística a outra e a subjetividade do diretor. O diretor, antes de ser autor do filme, é leitor do texto literário, o qual, aliás, tem o privilégio de tornar pública sua leitura. Até aqui, nenhuma novidade.

Seguindo esse raciocínio, é como se, além de se beneficiar com a utilização do texto literário, o cinema também possibilitasse um benefício à literatura, afinal, a adaptação fílmica é de fundamental importância para o conjunto de interpretações sobre determinado livro. É uma nova resposta ou reação à obra literária e, por isso, pode interferir de modo decisivo para a afirmação de algumas características já levantadas pela crítica ou para o estabelecimento de outras. O fato é que o lançamento de uma nova leitura obriga público e crítica a resgatar as leituras anteriores. O cinema, então, coloca novamente em pauta a literatura, reacendendo o debate cultural sobre a obra que lhe serviu de base.

No campo mercadológico, uma adaptação fílmica pode, também, produzir efeitos bastante significativos, o que está intimamente ligado à retomada do debate cultural, já que o público pode resgatar o texto literário, para reavaliar sua interpretação, ou mesmo ter seu primeiro contato com o texto, no caso de o espectador ter sido apresentado a ele através do filme. De uma forma ou de

outra, o lançamento de um filme que adapta um texto literário acaba interferindo na promoção do livro e em seus índices de venda.

Para analisar esse efeito, voltaremos um pouco a *Cidade de Deus*. Mas a escolha não é apenas por razões comerciais. *Cidade de Deus* teve grande repercussão, no Brasil e no exterior, pelo tema polêmico que abordou. Com tanta visibilidade, livro e filme fizeram muito barulho e provocaram grandes discussões sobre a imagem de Brasil passada pela história: Real? Destruidora? Necessária? A imagem de um país violento e vítima da corrupção dividiu público e crítica, ainda mais depois que o filme ganhou o mundo: O que os estrangeiros pensariam de nós? O filme provocaria generalizações e preconceito? Como encarar um auto-retrato negativo que alcançou tamanha repercussão?

Vamos começar pelo livro de Paulo Lins. O romance foi lançado em 1997 e vendeu 14 mil exemplares. Em 2002, ano de lançamento do filme de Fernando Meirelles, foi lançada a segunda edição, reduzida, do romance. A julgar pela proximidade das épocas de lançamento do livro e do filme, a revisão que o autor fez do texto original parece ter sido um projeto que correu paralelamente à realização do filme. O romance, quando lançado, havia sido bem recebido e atingiu altos índices de vendagem. Era natural que, agora, com o incremento do cinema, o autor apostasse em um bom resultado. Como previsto, depois do lançamento do filme, o livro voltou à lista de mais vendidos da revista *Veja*, atingindo, nas primeiras semanas de exibição do filme, a impressionante marca de 11 mil exemplares vendidos.

Ocupando o segundo lugar na categoria “ficção”, a obra de Paulo Lins superou até mesmo o fenômeno *Harry Potter*, de J. K. Rowling. Diante de tanto sucesso, a editora resolveu imprimir mais 16 mil livros. De lá pra cá, a febre diminuiu, mas *Cidade de Deus* conquistou uma excelente oposição no *ranking* das obras mais vendidas nos últimos tempos. Em 25 de junho de 2005, a edição revista do livro apareceu em 258º lugar, em uma lista com mais de 500 títulos, divulgada pela revista *Época*.

Como atestam os números apresentados, o filme de Fernando Meirelles praticamente dobrou as vendas do romance escrito por Paulo Lins, mas não há

como considerar esse fato meramente uma coincidência. A segunda edição foi lançada logo após o filme e trazia novidades: 150 páginas a menos e nomes diferentes para alguns personagens. De acordo com a edição da revista *Veja* de 25 de setembro de 2002, o objetivo do autor era diferenciar filme e livro: “As pessoas me parabenizam pelo filme, mas prefiro ressaltar que uma coisa é bem diferente da outra.” (VEJA, 2008, p. 3). A afirmação do autor não se sustenta. Diferente como? E quanto às capas da segunda edição, que não passavam de cenas do filme de Meirelles? Havia dois tipos de capa à escolha dos leitores (também espectadores): o degenerado Dadinho ou o comportado Buscapé. Depois disso, não há como dar crédito à declaração do autor. Paulo Lins que nos desculpe, mas o lançamento da segunda edição tão perto do lançamento do filme e as capas com cenas da película são provas suficientes de que se investiu em uma pesada jogada de *marketing*.

O filme tinha usado a história de Lins como ponto de partida. Nada mais justo, então, que permitir ao autor compartilhar o sucesso que se anunciava, nos cinemas de todo o Brasil. Depois do escambo, filme e livro colheram os louros. *Cidade de Deus* foi o filme brasileiro mais visto em 2002. No *ranking* mundial, chegou à quinta colocação, com 2,75 milhões de espectadores, superando sucessos como *A era do gelo* e *Xuxa e os duendes*. Considerando todo o período de exibição do filme, no Brasil, a produção atingiu a marca de 3,2 milhões, inclusive contrariando, nas primeiras semanas, a expectativa dos especialistas. Depois do lançamento, o normal seria a queda dos números, mas *Cidade de Deus* fez o caminho inverso e o público crescia a cada semana.

Confirmando o sucesso de bilheteria, o filme concorreu ao *Oscar*, ao *Globo de Ouro* e ao *Independent Spirit Awards*, com indicações em diferentes categorias. Dentre as conquistas, estão o BAFTA de melhor edição, nove premiações no Festival de Havana, uma menção especial no Festival Internacional de Toronto, três títulos no Prêmio Adoro Cinema 2002 e outros seis no Grande Prêmio Cinema Brasil. E o filme continua rendendo frutos a Paulo Lins. Em 2007, para comemorar os 10 anos de lançamento da primeira edição do livro, a Companhia das Letras relançou o texto original, que vem

acompanhado de ensaios assinados por críticos renomados e de uma edição de bolso com o texto da segunda edição, afinal, se o filme trouxe tantos benefícios ao livro, nada mais justo que render homenagens a ele. Faltou apenas incluir, no pacote, uma cópia do filme em DVD.

No exterior, o filme de Fernando Meirelles teve recepção controvertida, mas foi justamente a polêmica em torno da produção a maior responsável pela audiência estrangeira. Claro que o livro acabou se beneficiando, mais uma vez, da repercussão do filme, que, apresentado como “história baseada em fatos reais”, revelava o texto literário como base. Peça-chave para a divulgação de *Cidade de Deus* no exterior foi Harvey Weinstein, ex-dono da produtora Miramax e líder da “campanha que resultou nas quatro indicações de *Cidade de Deus* ao Oscar, em 2004”. (BOSCOV & ROGAR, 2008, p. 121). Mesmo tendo sua exibição interrompida, em diversos países, o filme brasileiro teve grande audiência no exterior: “Quando levou *Cidade* para as salas americanas, Weinstein conseguiu mantê-lo em cartaz por 75 semanas consecutivas.” (BOSCOV & ROGAR, 2008, p. 121). Outro exemplo do bom desempenho do filme de Meirelles aconteceu na Inglaterra. A produção foi considerada a terceira maior bilheteria de filme estrangeiro no país.

A recepção do filme foi tão diversificada que algumas críticas, publicadas em jornais importantes, dos Estados Unidos e da Europa, chegaram a combinar adjetivos opostos, em um único texto, para tentar dar conta do que parecia ser indescritível, à primeira vista. Na revista *Time*, o autor, que assina como R. C. apenas, faz a seguinte observação sobre o filme: “As sociology, it's tragic; as cinema, a stupendous, joyous jolt.” Segue a mesma linha uma manchete publicada na mesma revista, em 20 de janeiro de 2003: “The film is seductive, disturbing, enthralling — a trip to hell that gives the passengers a great ride.”¹⁶ Outra crítica, assinada por Ney Pierce, no site da BBC, também ressalta a combinação de coisas praticamente opostas em *Cidade de Deus*: “Shocking, frightening, thrilling and funny, ‘City of God’ has the substance to match its

¹⁶ As críticas aqui transcritas, publicadas na revista *Times*, aparecem sem indicação de autoria e foram acessadas no site: http://www.time.com/time/2005/100movies/0,23220,city_of_god.00.htm, em 9 de abril de 2006.

lashings of style.” (PIERCE, 2006, p. 1).

Em outra passagem de seu texto, Ney Pierce usa o adjetivo “exhilarating”, que se repete na crítica de Walter Chaw, mas com um agravante. Este autor associa o adjetivo à miséria, apontando um problema a que a crítica brasileira já havia se referido. Trata-se do uso da miséria e da violência como espetáculos, assunto que, aliás, rendeu bastante polêmica, sobretudo depois de ter sido relacionado à já citada “cosmética da fome”, criando polêmicas intermináveis, nos principais periódicos brasileiros. Chaw, opondo realidade e ficção, questiona, em várias partes de seu texto, a postura do diretor, que glamouriza a miséria, transformando-a em uma fonte de lucro, em um trampolim para o sucesso. Vejamos um pequeno trecho da reflexão do autor:

The question of the picture isn't what to do with the *City of God*, but really why do anything when such cool movies can be made from its suffering. Potentially a great film were it not based in fact, *City of God* makes a mistake in making human misery exhilarating an invitation to rubberneck untempered by social responsibility, and the logical product of the widely held and cancerous belief that movies are really ever “just” movies. (CHAW, 2006, p. 2).

Ainda no que diz respeito à oposição entre realidade e ficção, Chaw menciona que o discurso literário, por ser contrário à realidade, enfraquece os elementos que alicerçam a narrativa, criando uma espécie de proteção que impede a identificação do fato ficcionalizado como principal ingrediente do livro e do filme. Assim, em vez da associação, a ficção acaba se sobrepondo à realidade.

A reação antagônica provocada pelo filme não foi exclusividade do público estrangeiro. No Brasil, houve a mesma discordância. Houve o grupo daqueles que acharam que *Cidade de Deus*, apesar do “bom acabamento”, fazia as pessoas acordarem para uma realidade terrível, assustadora e que, infelizmente, estava se transformando em rotina, nas grandes cidades. Para esses, não importava a imagem do país que o filme oferecia, mas o espaço cedido para que um problema realmente sério fosse exposto e, depois, debatido. Nesse caso, o público apostava na função social do cinema.

Mas houve também aqueles que desaprovaram um retrato tão negativo do Brasil. Nessa leva de críticas, o mais comum eram argumentos conhecidos de longa data. Guiados por eles, alguns leitores/espectadores se preocuparam com a imagem do Brasil no exterior e com o estrago que o filme poderia causar, mostrando “aquele” Brasil. Era como se existisse plena consciência de que o país já era suficientemente desacreditado e inferiorizado por várias nações do mundo. Então, para que uma representação como *Cidade de Deus*? Para piorar ainda mais as coisas? Mesmo parecendo absurdo, esse posicionamento tinha suas razões.

De fato, o mais temido aconteceu. Muitos estrangeiros, sobretudo por tomarem conhecimento, através da mídia, principalmente, da corrupção e da violência que assolam o Brasil, não questionaram a representação do país feita pelo filme de Fernando Meirelles. Muito pelo contrário. Os mais radicais, xenófobos e com forte tendência à generalização, consideraram o filme uma expressão fiel da realidade e, se já viam o Brasil com maus olhos, encontraram um grande motivo para dar respaldo à aversão: os próprios brasileiros assumiam e avalizavam aquele retrato.

Outra parte do público levou em conta o impacto do filme sobre os próprios brasileiros, defendendo um filme menos agressivo, afinal, o brasileiro já experimenta tanta tragédia, dia após dia, que não é necessário que o cinema, uma opção de lazer, reforce isso. Melhor seria que o cinema funcionasse como válvula de escape ou como modo eficaz de fuga da realidade, oferecendo “pão e circo” para todos. Essa fatia do público chegava mesmo a defender a manutenção dos velhos clichês tipo exportação. Mas e a alienação que eles representam, tanto para brasileiros quanto para estrangeiros? Obviamente, é necessário que todo país tenha elementos que o diferenciem do resto do mundo, permitindo fácil reconhecimento. Porém, é importante que esse conjunto de características não seja excessivamente rígido, dando espaço à substituição de alguns elementos que, pelo desgaste e pelas mudanças freqüentes, acabam se tornando obsoletos.

Do lado estrangeiro, também não eram raros aqueles que, por não identificarem, no filme de Meirelles, os clichês habituais de brasilidade, viam o filme com certa desconfiança, afinal, que Brasil era aquele? Daí pode-se recorrer à relação já mencionada, entre clichês e verossimilhança, que aparece em *A estética do filme. Cidade de Deus* recusou as imagens pré-fixadas do imaginário coletivo. Livro e filme, sem a preocupação excessiva de agradar brasileiros e estrangeiros, preocuparam-se em mostrar o outro lado do Rio de Janeiro. Para aqueles que gostam dos velhos clichês, a boa notícia é que eles sobrevivem, mas terão de admitir que outros se agreguem ao conjunto, já que a violência está se repetindo a tal ponto, que já pode ser considerada também um clichê. Os números dos filmes que bateram recordes de bilheteria, nos últimos tempos, comprovam essa mudança. Claro que há filmes que, apesar de terem feito sucesso há muito tempo, ainda não foram superados. É o caso de *Dona Flor e seus dois maridos*, que, em 1976, atraiu 10.735.305 espectadores. De lá para cá, dentre as 25 maiores bilheterias do cinema brasileiro, foram elencadas produções que atingiram mais de 4 milhões de pessoas.

Além da sensualidade da produção campeã de Bruno Barreto, característica que volta a aparecer em outro filme recordista de bilheteria, *A dama do loteação* (1978), de Neville de Almeida, com 6.508.182 espectadores, pode-se dizer que a lista de filmes compreende, fundamentalmente, os seguintes temas: a simplicidade da vida caipira, criminalidade e humor. Isso porque *Jeca Tatu* (1959), de Milton Amaral, com a marca de 8.017.988 espectadores, ocupa o 4º lugar no ranking, *Lúcio Flavio, o passageiro da agonia* (1977), de Hector Babenco, com 5.401.325 espectadores, e *Carandiru* (2003), do mesmo diretor, que teve 4.693.853 de ingressos vendidos, aparecem, respectivamente, em 7º e 14º lugar e os filmes de humor, quase todos com *Os Trapalhões*, abocanham 13 colocações na lista dos grandes sucessos do cinema.¹⁷

¹⁷ Os números correspondentes aos 25 filmes mais vistos do cinema nacional foram pesquisados em 30 de junho de 2008, no site: <http://judao.com.br/blogs/cenabrasilis/2008/03/13/as-maiores-bilheterias-do-nosso-cinema/>.

Como se vê, a lista diz muita coisa sobre as preferências nacionais. Sendo assim, com o imenso apelo e a grande repercussão da sétima arte, não é difícil explicar por que os estrangeiros continuam associando o Brasil a mulheres bonitas, sensualidade, à primitividade (representada pelo *Jeca Tatu*) e à alegria contagiante, que chega até a ser mencionada como antídoto para a condição do Brasil como país subdesenvolvido (Opa! ... país em desenvolvimento).

Voltando à mudança que *Cidade de Deus* ajudou a fazer, ressalte-se que o eixo temático mais explorado, hoje, é outro. A violência e o chamado “filme-verismo”¹⁸, presentes em *Carandiru*, produção considerada um *blockbuster*, por ter batido o recorde de público, desde a retomada, em 1995, já tinham sido anunciados, no filme de Meirelles (e, muito antes, claro, pelo romance de Paulo Lins, mas como a tônica agora é o cinema...). Porém, mais importante que isso é o fato de esses elementos terem voltado à tona em *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, e em *Meu nome não é Johny* (2008), de Mauro Lima.

Os números deste último não são altos (1.041.721 espectadores), mas, já na segunda semana de exibição, o longa se tornou “o filme mais visto no Brasil no ano, superando o americano *Aliens vs Predador 2*”. (VEJA, 2008). Quanto ao filme de José Padilha, que, oficialmente, atingiu a marca de 2,4 milhões de espectadores, há um dado curioso: levando-se em conta que o filme foi o mais pirateado de todos os tempos, *Tropa de elite* transformou-se no mais novo fenômeno cinematográfico, com um público total de 11 milhões de pessoas. Evidentemente, hoje, dentre as bilheterias mais expressivas, ainda há títulos que investem no aspecto popular (na vida simples do campo ou no humor rasgado), como é o caso de *Dois filhos de Francisco*, que, em 2005, destronou *Carandiru*, alcançando 5,2 milhões de ingressos vendidos, e da comédia *Se eu fosse você 2*, dirigida por Daniel Filho, atualmente em cartaz, mas que, com sete semanas de exibição, já atingiu a mesma marca. Temos um novo recordista.

Entretanto, a julgar pelos filmes que privilegiaram o tema da violência, pode-se perceber que esse tipo de produção está em franca ascensão,

¹⁸ Termo mencionado por Leonardo Mecchi, no texto *O cinema popular brasileiro do século 21 - Parte 1*, disponível no site: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemapopular2.htm>.

proliferação indicativa de que está mudando a forma de interpretar e representar o Brasil. Esse novo posicionamento reage claramente às representações que acumulam os clichês geralmente relacionados à brasilidade. Obviamente, essa ruptura ou a discordância da resposta não é pioneira. Abrindo mão da originalidade, lembremos Glauber e o Cinema Novo, exemplos bastante citados, nesse tipo de discussão.

O grande objetivo de romper com a expectativa do público é o que liga a tendência de ontem à de hoje e o exercício implica uma mudança avassaladora, mas sorrateira. De acordo com Tomaz Tadeu da Silva, a interrupção do processo repetitivo “caracteriza os atos performativos que reforçam as diferenças instauradas, o que torna possível pensar na produção de novas e renovadas identidades”. (SILVA, 2003, p. 96). O processo de transformação é lento, mas não é resultado de um mero posicionamento artístico. A postura adotada é política e responde ao contexto, como resultado de um acúmulo de respostas não dadas, mas exigidas. Assim, quando, finalmente, a reação tão esperada dá o ar da graça, o modelo é revisto.

Como visto anteriormente, *Cidade de Deus*, junto com outros títulos que privilegiam temas afins, faz parte de um grupo que se opõe naturalmente a filmes como *Se eu fosse você 2*, *Dois filhos de Francisco* ou a outro grande sucesso de Didi e sua turma, com lançamento sempre durante o período de férias da garotada. O Cinema Novo também se opôs fortemente às produções da Atlântida e da Vera Cruz, o que foi determinante para a discussão sobre ficção e realidade, intrinsecamente ligadas a questões não menos importantes, como o conceito de representação e a função dos clichês, na construção da imagem do país.

III

**FESTIVAL DE FILMES BRASILEIROS.
SÓ ROTEIROS ORIGINAIS. ENTRADA FRANCA.**

Omniographo - com este nome [...] inaugurou-se hontem às duas horas da tarde, em uma sala á rua do Ouvidor, um aparelho que projecta [...] diversos espectaculos e scenas animadas, por meio de uma serie enorme de photographias.

Mais desenvolvido do que o kinetoscopio [...], cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de cinematographo.

Em uma vasta sala quadrangular illuminada por lampadas electricas de Edison, paredes pintadas de vermelho escuro, estão umas duzentas cadeiras dispostas em filas e voltadas para o fundo da sala onde se acha collocada, em altura conveniente, a tela reflectora que deve medir dous metros de largura approximadamente. O aparelho se acha por detrás dos espectadores, em um pequeno gabinete fechado, collocado entre as duas portas da entrada.

Apaga-se a luz electrica, ficando a sala em trevas, e na tela dos fundos apparece a projecção luminosa, a principio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funcções o aparelho, a scena anima-se e as figuras movem-se.

(Fragmento do texto, sobre a novidade do cinema, publicado no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, em 09 de julho de 1896, depois da exhibição do primeiro filme no Brasil. O texto completo foi recuperado por Jurandyr Noronha, em *Pioneiros do cinema brasileiro*.)

1. CHANCHADA EM REVISTA

1.1 QUE TAL UM CINEMINHA?

As chanchadas constituem um capítulo à parte, na História do cinema brasileiro, e as características que as diferenciam das demais produções estão intrinsecamente relacionadas: o formato dos filmes e seu público. Extremamente populares, as produções da Atlântida, a maior produtora do gênero, causavam grande expectativa no público e, quando lançadas, lotavam as salas de cinema. Para se ter uma idéia do sucesso desses filmes junto ao público, de acordo com Rosângela de Oliveira Dias, autora do livro *O mundo como chanchada*, apenas entre 1950 e 1960 foram lançadas cerca de trezentas chanchadas. Esse número compreende filmes feitos pela líder Atlântida (que, em seus 19 anos, foi responsável por 26 filmes nesse formato), pela Herbert Richers, sua principal concorrente, e por produtoras de menor porte, como a pioneira Cinédia e a Cinedistri. Para alcançar uma marca tão expressiva, foram importantes as contribuições de produtores independentes, como Oswaldo Massaini e Watson Macedo.

Normalmente, as chanchadas eram lançadas nas capitais e depois viajavam para o interior. Com ingresso barato e grande apelo ao público, pelos temas e pela linguagem privilegiados, o sucesso era certo. Os artistas não tinham os salários milionários de hoje, mas sabiam usar a fama que o cinema lhes dava, fazendo o início da turnê de seus shows coincidir com o lançamento dos filmes. Desse modo, conseguiam multiplicar o valor do cachê. Segundo Rosângela de Oliveira Dias, atores como Fada Santoro e Anselmo Duarte ganhavam em média 70 mil cruzeiros por filme, enquanto o salário médio de um operário, em 1952, no Brasil, era de 1.115 cruzeiros.

O cinema era, nesta época, um fenômeno de público. A demanda pelas chanchadas pode ser medida pelo número de salas que existiam, por exemplo,

no Rio de Janeiro, “que fechou a década de 50 com 300 salas”. (DIAS, 1993, p. 15). Para fins de comparação, a autora cita um levantamento mais recente, publicado no *Jornal do Brasil*, em 04 de abril de 1989, constatando que haviam restado apenas 89 salas de cinema, na capital carioca. De fato, em 1950, o cinema era uma verdadeira febre, podendo ser considerado, junto com o rádio, uma das principais opções de lazer: “Segundo o Anuário Estatístico do Brasil de 1952, já tínhamos, em 1950, 180.653.657 espectadores nas 2.411 salas exibidoras. A estimativa para 1953 era de 250 milhões de ingressos vendidos em uma população total de 52 milhões de habitantes.” (DIAS, 1993, p. 16).

Mas o que atraía tanta gente aos cinemas de todo o Brasil? Podemos arriscar alguns palpites: a simplicidade da linguagem, os temas populares ou cotidianos, o modelo hollywoodiano, o baixo preço dos ingressos, o vínculo que o cinema estabelecia com as artes populares, o perfil dos personagens, o tom cômico (marcado, sobretudo, pela atuação da dupla Oscarito e Grande Otelo) e os números musicais apresentados em meio à história (principalmente quando esses eram de caráter carnavalesco). Diante de uma lista de tamanho razoável como essa, cumpre comentar alguns itens.

Sem dúvida, a definição da linguagem a ser privilegiada e a seleção dos temas que integrariam a história eram exigências do público-alvo. Como as chanchadas eram direcionadas às massas, mais especificamente à “população de renda média e baixa” (DIAS, 1993, p. 15), era normal que os filmes fossem descomplicados e levassem para as telas a linguagem do cotidiano, com as gírias da época. O mercado era uma preocupação clara dos produtores. Os investimentos não eram milionários, mas os filmes precisavam dar lucro.

Assim, com um baixo orçamento, produções rápidas e histórias convidativas, protagonizadas por atores de grande fama e carisma junto ao público, as chanchadas faziam um estrondoso sucesso. Diretores de renome da Atlântida, em depoimentos dados a Rosângela Dias, fazem referência à pressão feita pelos estúdios. Watson Macedo disse ter sido obrigado a “descambar as produções para um nível comercial”, pois os financiadores exigiam “boas bilheterias”. (DIAS, 1993, p. 46). Em situação parecida, Carlos Manga

mencionou que o diretor precisava “acompanhar o nível artístico do povo”. (DIAS, 1993, p. 46).

A julgar pelas declarações transcritas acima, quem mandava, de fato, era o público e “esse público não queria obras rebuscadas, de linguagem hermética e pretensiosa, e sim um cinema popular, carnavalesco, alegre, irreverente. *Um cinema que estivesse próximo da interpretação de mundo do seu cotidiano [...].*” (DIAS, 1993, p. 46, grifo nosso). O final dessa citação revela um traço importante das chanchadas: o que interessava não era a realidade, ditando uma representação fiel, mas o imaginário popular, cuja função era a de alimentar a fantasia do público, provocando uma espécie de fuga do real. Era “pão e circo” para todo mundo.

Fora isso, como as chanchadas tinham como base as produções de Hollywood e como o cinema era uma arte relativamente nova, o cinema nacional tinha dupla função. Inegavelmente, as produções serviam de ponto de contato entre o público e o cinema estrangeiro, pela utilização de recursos e técnicas, bem como pela paródia a gêneros, como o *western* americano, e a atores e atrizes famosos, como a sátira de Norma Bengell a Brigitte Bardot em *O homem do Sputnik*. Paralelamente a isso e correspondendo a uma segunda função, as chanchadas eram responsáveis pelo delineamento de uma tendência expressiva e polêmica do cinema brasileiro, que ficou marcada pela grande empatia entre os filmes produzidos e o público.

Essa relação consistia em um verdadeiro círculo vicioso. O público definia o que queria e os produtores atendiam à demanda: “[...] não faltava nas chanchadas um romance entre a mocinha e o mocinho” e era extremamente comum a “mistura de vários gêneros — amor, policial, musical, cômico [...]”. (DIAS, 1993, p. 53). Coerente com essa diversidade e com a simplicidade exigida pelos espectadores, o Rádio, o Teatro de Revista e o Circo desempenharam papel de grande relevo, promovendo o cruzamento do cinema com artes de forte apelo popular. Aliás, esse aspecto justifica o fato de as chanchadas terem constituído “momento único de nossa cinematografia, quando multidões eram atraídas pelo cinema brasileiro, garantindo a sobrevivência

industrial dessa arte no país”. (DIAS, 1993, p. 13).

A música e a comicidade provocavam interferências, na história, dinamizando-a e diluindo qualquer traço excessivo de seriedade. Dessa maneira, o poder de sedução das chanchadas era total. A alegria e a naturalidade do Circo estavam muito bem representadas por Oscarito e Grande Otelo, ambos oriundos desse universo. Não era à toa que a dupla de atores era a preferida do público. Há inúmeras referências, em textos que analisam o cinema dessa época, no Brasil, sobre o fato de a comicidade servir como uma espécie de antídoto às preocupações e dificuldades do mundo real. Mais que a alegria, Oscarito e Grande Otelo representavam o inigualável poder de desenvoltura do brasileiro, afinal, “era utilizada uma forma de representar fortemente associada a uma idéia de homem brasileiro simples, virador, malandro e ladino, onde o cômico e o jocoso imperavam”. (DIAS, 1993, p. 30).

No que se refere ao Teatro de Revista, que incorporava a música em seu formato, sublinhe-se o fato de, ao assumir essa característica, as chanchadas levarem até o público os artistas e as composições de maior sucesso do Rádio, meio de comunicação que, diariamente, “entrava na casa das pessoas” e isso certamente contribuía para a intensa identificação entre os filmes e seu público. Anselmo Duarte confirma essa idéia, quando fala da importância dos números musicais nos filmes, em depoimento que integra o filme *Assim era a Atlântida*, documentário “que reúne os melhores momentos de 27 chanchadas, sobreviventes de um incêndio nos estúdios em 1952 e uma inundação nos depósitos da Atlântida Cinematográfica em 1971” (ASSIM, 1974): “Os famosos números musicais traziam para as telas a imagem viva dos ícones do Rádio — uma atração indiscutível em termos populares.” (ASSIM, 1974).

A música, porém, adquiria contornos mais intensos nas fitas carnavalescas, que, além de atrair mais público, eram bastante eficazes, na divulgação das marchinhas, que, muito em breve, estariam na boca do povo, nos salões dos principais clubes. Mais uma vez, pode-se perceber claramente a afinação dos produtores das chanchadas com o mercado, afinal, o carnaval era usado como “estratégia industrial”:

É o carnaval que vai determinar a data dos lançamentos das chanchadas. Elas apareciam no chamado período momesco, ao final do ano, e junto com o rádio divulgavam as músicas carnavalescas, revelando uma articulação entre os vários ramos da indústria cultural — rádio — cinema — disco, ao que poderíamos acrescentar também as revistas. (DIAS, 1993, p. 29).

Sempre que o lançamento era de uma fita carnavalesca, o filme batia recordes de bilheteria. Sendo assim, as chanchadas retribuíam o brilho que o Carnaval lhes emprestava, promovendo as marchinhas que fariam a alegria do povo, no próximo ano. Nada mais justo...

Claro que, além de mercadológica, a relação do Carnaval com o cinema era também temática, cultural e até mesmo técnica. Temática e cultural, porque ambos privilegiavam a festa e a alegria, muito associadas ao Brasil, e porque, possibilitando a inversão momentânea, através da “carnavalização”, a mistura constituía um modo próprio de fazer cinema. O empréstimo era assumido, mas servia de ponto de partida para a paródia (aqui, chegamos ao que chamei de “técnica”, algumas linhas acima).

Entretanto, antes de passarmos à carnavalização, crítica e paródia, façamos um parêntesis, para tentar dar uma dimensão mais exata da presença do Carnaval no cinema brasileiro. Dentre os títulos mais comentados, estão: *Carnaval no fogo*, *Carnaval em Caxias*, *Carnaval Atlântida* e *Alô! Alô! Carnaval*. Nesse último, a relação do cinema com outros veículos de comunicação aparece de modo mais explícito, no número em que as irmãs Carmen e Aurora Miranda fascinam a platéia com *Cantoras do Rádio*.

Fora isso, é importante destacar que o Carnaval, muito freqüentemente, virava tema de documentários. Jurandyr Noronha, no CD-ROM *Pioneiros do cinema brasileiro*, faz referência ao “mais antigo carnaval brasileiro preservado em filme cinematográfico, o de Curitiba, em 1910” (NORONHA, 1997), feito por Aníbal Requião, e a inúmeros outros, como: o carioca *O carnaval de 1933*, “seqüência das chamadas ‘batalhas de confete’” (NORONHA, 1997), com produção de Fausto Muniz; *O carnaval cantado de 1933 no Rio de Janeiro*, produção carioca que, provavelmente, é “remontagem [...] de sobras do filme de

Fausto Muniz. O esquete ele também o teria realizado”. (NORONHA, 1997); *O carnaval de 1926*, feito em Alagoas e de autoria não mencionada; *Carnaval de 1925*, de Igino Bonfioli, que mostra os foliões de Belo Horizonte nas ruas; a produção de João Pessoa intitulada *Carnaval de 1923 no Recife*; e *O carnaval cantado*, de 1918, filme também carioca que apresentava “detalhadamente os bailes do Assírio, as matinês infantis, o préstito dos ‘Tenentes do Diabo’, o corso, [...]” (NORONHA, 1997).

Fechando o parêntesis e voltando ao papel da música nas chanchadas, Rosângela Dias faz uma observação, na sua obra *O mundo como chanchada*, que motiva algumas ressalvas. Segundo a autora, “os números musicais das chanchadas em raríssimos momentos tinham ligação direta com a trama”. (DIAS, 1993, p. 30). Claro que havia filmes que traziam números desconexos em relação ao conteúdo, mas exceção seja feita a sucessos como *Carnaval Atlântida*, de José Carlos Burle. Talvez até esse filme seja o exemplo de melhor encaixe entre história e música, porque o enredo gira em torno de um produtor, Cecílio, que quer adaptar para o cinema o mito de Helena de Tróia.

Sendo assim, as diversas idéias que chegam até ele, para a produção do filme, são intercaladas na trama, assumindo o formato de mini-espetáculos musicais. Acrescente-se, ainda, o caráter ilustrativo de alguns números, no mesmo filme, como na cena em que Lolita, a sobrinha cubana de Dr. Cecílio, apaixonada pelo professor Xenofontes, personagem de Oscarito, surpreende-o com um beijo, o que desencadeia o número musical *Marcha do sapinho*, que completa a cena, além de estabelecer a comicidade.

Mesmo em filmes que apresentam certo desencaixe dos números musicais na história, o problema nunca é total. Em *Aviso aos navegantes*, por exemplo, alguns podem considerar inadequada a inserção de alguns quadros, como *Beijinho doce* e *Sereia de Copacabana*, mas, embora a intercalação da música na história aconteça de maneira abrupta, nesses casos, o efeito disso é minimizado, porque os momentos de início da parte musical são escolhidos estrategicamente, nas mudanças de cena. Desse modo, o espectador surpreende-se com a transição sem aviso, mas logo a compreende como mais

um dos muitos shows apresentados no navio. No final de *Beijinho doce*, isso fica explícito, pois a câmera mostra alguns casais, sentados às mesas do salão e assistindo ao número. Aliás, a escolha de um transatlântico como cenário facilita, e muito, o formato de Teatro de Revista. Tal facilitação também era obtida, quando parte das histórias das chanchadas se passava em boates, clubes ou hotéis.

Outro recurso comum, para a inclusão dos números musicais nos filmes, era o *flashback*. Em *Aviso aos navegantes*, Oscarito, que faz o papel de Frederico, um clandestino, lembra os diversos lugares que visitou, enquanto conta suas aventuras aos companheiros. A recordação de Barcelona serve de “deixa” para a peça musical *Toureiro de Cascadura*, provando, mais uma vez, a preocupação do diretor e do roteirista com a contextualização e com a sintonia entre a música e o enredo.

Uma característica das chanchadas que, com certeza, motivava intensa identificação e participação do público era o perfil dos personagens. Os tipos eram sempre os mesmos. Havia um par romântico, quase sempre uma melhor amiga para a mocinha, o vilão e uma dupla atrapalhada, que servia para ajudar a mocinha e o mocinho e, claro, para pôr fim aos planos do bandido. Um dado bastante interessante é que os atores também acabavam se tipificando, pois eram quase sempre os mesmos, para desempenhar um tipo determinado. Se, por um lado, isso restringia as possibilidades cênicas dos artistas, por outro lhes dava total desenvoltura na atuação do personagem-tipo que lhes cabia, afinal, era como se atores e atrizes estivessem se especializando, com a repetição de papéis e personagens que pouco variavam, de um filme para outro.

Para Rosangela Dias, o fato de cada ator ou atriz dedicar-se apenas a um tipo de personagem era mais um coringa de que as chanchadas dispunham, para conseguir tanto envolvimento do público com suas histórias. Segundo a autora, esse mecanismo reforçava a identificação do público com o cinema, pelo fato de a repetição de papéis criar uma espécie de identidade para o artista, a qual chegava a suplantar a imagem do artista empírico. Isso explica a imensa fama dos artistas, na época, que eram reverenciados não exatamente pelo

modo como representavam, mas pelos personagens que levavam às telas. Cyll Farney era sempre o galã, par constante de Eliana, a mocinha. Adelaide Chiozzo era a amiga da mocinha e também sua parceira, em diversos números musicais. O papel de vilão era de José Lewgoy, em inúmeras atuações memoráveis, e a dupla de comediantes, embora seja dispensável apresentá-la, dado ao seu enorme sucesso, era formada por Oscarito e Grande Otelo.

Como se vê, o rol de personagens era pensado com cuidado. Além de eles serem o reflexo do imaginário popular, eram “básicos”, seguindo a estrutura folhetinesca e das novelas de rádio, formato que, a partir da década de 50, também foi adotado pela televisão. A rigor, os tipos dos personagens confrontavam o bem e o mal, representados, respectivamente, pelas figuras de mocinho(a) e vilão, e introduziam o riso na trama, através da dupla de “malandros”, tentativa clara de equilibrar os diferentes tons do filme. Assim organizados, os personagens-chave da história alicerçavam a diversidade de gêneros que cabia dentro das chanchadas. O espectador sonhava, embalado no romance do casal protagonista, torcia contra as maldades do vilão, para que a história de amor não se transformasse em tragédia, e se divertia com as armações e as aventuras da dupla de comediantes.

1.2 THE AMERICAN WAY OF FAZER CINEMA.

A principal crítica dirigida às chanchadas é a tentativa de cópia das produções hollywoodianas. Porém, longe de significar submissão e restrição, a familiaridade dos filmes brasileiros da época com o jeito norte-americano de fazer cinema era assumida e, mais que isso, servia de abertura à autocrítica e ao aprimoramento da arte cinematográfica, no Brasil. No documentário *Assim era a Atlântida*, Anselmo Duarte confessa: “Nunca atingimos o fausto de Hollywood, embora, sinceramente, nós pretendêssemos isso.” (ASSIM, 1974). Obviamente, por trás desse empréstimo, estava a preocupação com o alcance

das massas, afinal, o público brasileiro era fã absoluto das produções hollywoodianas: “Em 1950, entraram no país 1.798 filmes americanos, seguidos de longe pelo cinema inglês: 168.” (DIAS, 1993, p. 44).

Aviso aos navegantes, de Watson Macedo, é um bom exemplo da influência dos padrões americanos sobre as produções brasileiras, sobretudo pela interferência da música no enredo. Para fazer valer essa idéia, basta comparar o filme brasileiro aos filmes estrelados por Carmen Miranda produzidos em Hollywood. Em *Copacabana*, de Alfred Green, o pretexto para a interferência das peças musicais na história deve-se ao fato de quase todas as cenas se passarem em um clube. Com relação a *Romance carioca*, uma refilmagem, dirigida por Robert Leonard, da comédia musical *It's a date*, de Deanna Durbin, a similaridade é ainda maior, pois tanto a produção brasileira quanto a estrangeira se passam em um navio cujo destino é o Brasil. Sendo assim, todos os musicais de *Romance carioca* fazem parte dos shows oferecidos aos passageiros.

Além disso, sobretudo no caso de *Copacabana*, mais vinculado à comédia, as produções se parecem, nas peripécias protagonizadas pelas duplas de comediantes. Enquanto Oscarito e Grande Otelo aprontam todas, em *Aviso aos navegantes*, no filme americano são os personagens de Groucho Marx e Carmen Miranda que têm de se virar, para não serem despejados do apartamento onde moram. Até os expedientes utilizados são praticamente os mesmos e o de maior freqüência talvez seja o travestimento.

Apenas Oscarito se traveste várias vezes no filme. Primeiro, ele assume a identidade do príncipe, personagem de Ivon Cury, no baile promovido pelo comandante, para tentar descobrir um golpista, personagem de José Lewgoy, que tinha se infiltrado no cruzeiro. Depois, ele faz o papel de médico do navio, atestando a incapacidade de uma dançarina para fazer o show programado para aquela noite. Aliás, a dançarina é o terceiro exemplo. Oscarito, como médico, impede que ela compareça ao show e toma seu lugar, fazendo o impagável número da rumbeira, para conseguir descobrir os planos terríveis do vilão, professor Scaramouche. Já, no filme de Alfred Green, o travestimento ocorre

apenas uma vez, no entanto, o recurso sustenta toda a história, pois Carmen Miranda tem de se dividir entre Carmen Navarro e *Mademoiselle Fifi*, para não ter de recusar as duas ofertas de emprego que recebeu do dono do clube Copacabana.

Pelo que foi exposto até aqui, podem-se aventar algumas hipóteses, para tentar justificar o uso que o cinema brasileiro fazia do modelo hollywoodiano, na época das chanchadas. Sem que a ordem dos elementos revele maior ou menor importância, é preciso dar o devido destaque à preocupação de alcançar o grande público e, para tanto, a melhor estratégia era atender à demanda popular pelo padrão estrangeiro e pelo entretenimento. A partir dessa referência ao cinema como forma de lazer, pode-se considerar a possibilidade de atender ao gosto do espectador médio, para, aos poucos, ensinar ao público a “gramática” da nova arte, seguindo as recomendações de *docere et delectare*. E como não mencionar a alegria e a ginga, dois dos aspectos culturais mais celebrados, quando o assunto é Brasil, como outros motivos bastante prováveis, já que ambos combinam com a escolha da comédia, do musical e do enredo de aventuras, em que vale tudo, até mesmo o travestimento? Precisa falar também do jeitinho brasileiro?

Chegamos, agora, a um ponto crucial da polêmica que havia, em torno das chanchadas, e que continua até hoje. Pelo fato de muitos considerarem a influência norte-americana um sinal claro da mentalidade colonialista brasileira, a adoção de um modelo importado sempre encontra forte resistência. Rosângela Dias, ao analisar essa questão, cita o depoimento de Regina Paranhos Pereira sobre os números musicais das chanchadas: “[...] consistiam em números de carnaval cada vez mais pobres e cada vez mais comprometidos ou misturados a números de rumba, conga, mambo, bolero, fox trot, swing, rancheiras, twist.” (DIAS, 1993, p. 34). A julgar pela citação, a cobrança era uma só: menos referências importadas. Então, voltamos a um argumento que vem se repetindo, neste estudo: Como negar a hibridização, ainda mais quando o empréstimo de um determinado modelo é um processo consciente e, mais ainda, natural, na associação entre países diferentes e, justamente por isso, complementares?

Além do mais (e agora vem o porquê da escolha dos filmes de Carmen Miranda, para a breve comparação que se fez anteriormente), por que os filmes norte-americanos podiam usar e abusar do intercâmbio cultural, em seus roteiros, e as chanchadas não? Vale a pena lembrar que *Aviso aos navegantes* e *Romance carioca* foram lançados no mesmo ano e que ambos atendiam à demanda de seu público. Os americanos eram fascinados pelo exotismo e pela alegria da cultura brasileira e os brasileiros almejavam a sofisticação e a técnica do cinema de Hollywood. Infelizmente, para muitos, a “imitação” do cinema estrangeiro era marca da incapacidade e da falta de criatividade do cinema nacional. *What?* Mas, então, o que dizer de *Matar ou correr*, *De vento em popa*, *Carnaval Atlântida*, entre tantos outros?

Matar ou correr, de Carlos Manga, é prova irrefutável da malícia brasileira, na utilização do modelo importado, a começar pelo título¹⁹. A chanchada empresta, sim, o formato do *western* americano, mas não deixa de imprimir, no filme, marcas bem brasileiras, como algumas tirações de sarro à cultura estrangeira, dominante, no melhor estilo antropofágico. Um bom exemplo disso é a escolha de Oscarito para desempenhar a função de xerife, porque, de acordo com um dos capangas do bandido Jesse Gordon (José Lewgoy): “Hay sempre um otário a ser xerife.” (MATAR, 1954). Sátira pura! Oscarito faz um xerife que não tem coragem; tem apenas sorte, contrariando o perfil desse personagem-tipo, nos filmes americanos do gênero.

Cite-se ainda o nome do personagem de Oscarito, na história: Humphrey, sempre acompanhado de Grande Otelo, que faz seu amigo inseparável, Bogart (lógico!), mas a gozação não pára por aí. Quando a dupla imbatível consegue a façanha de prender Jesse Gordon, fazendo imenso bem a todo o povoado, Humphrey é nomeado xerife. A ocasião pedia que o forasteiro revelasse seu nome, que os habitantes de *City Down* parecem desaproveitar, pois o líder deles aconselha que o novo xerife mude de nome, deixando aquele “lugar comum”, para passar a se chamar Kid Bolha, contando, claro, com a ajuda de seu companheiro, também rebatizado. Bogart agora era o Cisco Kada (e a letra “k”

¹⁹ Paródia do famoso faroeste americano *Matar ou morrer*, de 1952, dirigido por Fred Zinnemann.

não é mera coincidência).

Faroeste que se preze favorece as cenas de ação, inclusive com lutas, e, nesse quesito, diretor e elenco também “deitaram e rolaram”. Contaram, porém, com uma valiosa ajuda, também estrangeira, a do italiano Riccardo Freda. Anselmo Duarte menciona o diretor, no filme *Assim era a Atlântida*, contando que ele chegou ao Brasil em 1948 e “entendia de briga como ninguém”: “Vimos tanta briga que acabamos aprendendo.” (ASSIM, 1974). Como o cinema nacional assumia com naturalidade e sem culpa a “imitação”, *Matar ou correr* fez uso disso, para dar extrema artificialidade às brigas e aos duelos. Um recurso cômico, sem dúvida, mas que também servia como crítica.

O aspecto positivo era a paródia, que impedia a simples cópia do modelo. Fazendo valer uma característica que, no mundo inteiro, é associada ao brasileiro, a chanchada, ao parodiar o modelo hollywoodiano, tirava sarro da cultura dominante e também da sua própria. O “complexo de inferioridade” foi internalizado, mas não para dar espaço a lamentações. Antes, ele acabou por motivar a sinceridade do empréstimo e o riso. O resultado? Talvez um dia possamos chegar a Hollywood, “mas, até lá, riamos!”

Essa duplicidade que deve cercar todo e qualquer tipo de empréstimo é explicitada por Silviano Santiago, no texto *O entre-lugar do discurso latino-americano*, do qual destacamos o seguinte trecho:

Sua geografia [a da cultura latino-americana] deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel afetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença [...]. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador.
Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra. (SANTIAGO, 1978, pp. 18-9).

Apenas pelo que foi mencionado até aqui, percebe-se que a chanchada não é uma súdita obediente, mas vamos a mais um exemplo, em *Matar ou correr*. O texto de abertura do filme, que não pode deixar de ser citado, é outro

instrumento importante de crítica, além de parecer uma resposta antecipada às costumeiras críticas feitas às chanchadas, pela americanização das produções:

Este filme foi realizado em certo ponto do Oeste, e em época qualquer. Para facilidade de nosso trabalho, do trabalho dos artistas e melhor entendimento por parte do Público, a língua falada é a “Portuguesa com Certeza”, conservando porém o termo local: “Waltzeng”, que significa “tudo legal, tudo bem, tudo azul”. (MATAR, 1954).

Diante desse aviso, a platéia começava a assistir ao filme certa de que iria se deparar apenas com palavras da língua portuguesa, mas não é o que acontece. Todos os esforços do filme parecem querer provar o hibridismo como característica inerente a todas as línguas. Aliás, a mistura que aparece, nesse filme de Carlos Manga, não é apenas de línguas, mas de registros diferentes. Realmente não há como negar que o filme foi feito em “língua Portuguesa com Certeza”. Há as gírias, mas há também trechos falados em um português extremamente culto, mas que, na boca de Oscarito, que, no filme, desempenha o papel de um malandro legítimo, viram motivo de piada, como na cena em que uma mulher aparece, dizendo que ele não pode ser enforcado, porque a seduziu, prometendo-lhe casamento. Fingindo concordar com ela, Humphrey e Bogart tramam um brinde e, na ocasião, o personagem de Oscarito fala: “Meus senhores, minha senhora, sensibilizado neste momento *sine qua non* o papai aqui tava roubado mesmo, aos meus diletos e compreensíveis amigos oferto brinde alusivo ao ato.” (MATAR, 1954).

Quanto à mistura de línguas, a passagem que mais bem a ilustra faz parte do início do filme, quando os personagens de Oscarito e Grande Otelo encontram Bill, personagem de John Herbert, o mocinho:

BILL: Preciso ir depressa a *City Down*.

HUMPHREY: *City* o quê?

BOGART: *City Down, City Down*.

HUMPHREY: Ah, é.

BILL: Ai, não posso...

BOGART: O que foi?

BILL: Não posso me levantar.

[...]

HUMPHREY: Deixe. Nós levamos o senhor pra carroça. (Diz a Bill:)

Força, *hombre!*

[...]

BILL: Chegando a *City Down*, procurem *Hellen*, a filha do dono do hotel.

HUMPHREY: Hmmm... *Chercher la femme!* (MATAR, 1954).

No diálogo acima, fica explícita a brincadeira, em tom de provocação, ainda mais tendo em vista a contrariedade em relação ao texto de abertura. Mas a jocosidade dessa passagem extrapola o texto e alcança a pronúncia dos atores. Enquanto não há o menor esforço de dar um acento americano ao nome da cidade, *City Down*, e ao do vilão, Jesse Gordon, optando pelo aportuguesamento desses, Bill demonstra grande preocupação em parecer fluente na pronúncia do inglês, optando pelo “h” aspirado, toda vez em que menciona o nome de *Hellen*. Esse pequeno detalhe, porém, produz grande efeito cômico, pelo contraste na combinação entre o texto em português e o nome da mocinha, em inglês.

Do mesmo modo que em *Matar ou correr*, em outra produção de Carlos Manga, *De vento em popa*, a cultura norte-americana, ao mesmo tempo em que fornece modelos, é alvo de brincadeiras. A referência aos Estados Unidos vem logo no início, quando o navio é mostrado e, ao fundo, pode-se ver a Estátua da Liberdade. O pretexto da viagem de navio, para garantir a presença de vários números musicais, na trama, aparece também nesse filme. O cruzeiro estabelece as parcerias que serão importantes para o desenrolar da história.

O camareiro Chico (Oscarito) esconde, no porão do navio, Mara (Sonia Mamed), uma amiga do Recife, que, com ele, forma uma dupla musical. A idéia é que, sabotando a bebida que ele serve a uma cantora, Madame Fru-Fru (Zezé Macedo), que faria um show, no navio, Chico e Mara consigam a chance de mostrar seu talento. O plano dá certo e a entrada inusitada dos dois, no show da noite, os aproxima de Sérgio (Cyll Farney), encarregado dos espetáculos do cruzeiro. Está firmada a parceria. Sérgio fica de ajudar a dupla, Maracangália, a fazer sucesso no Rio e, em troca, Chico e Mara prometem ajudá-lo a fazer seu pai não descobrir sua verdadeira ocupação, pois ele pensava que o filho era cientista nuclear.

Apresentação feita, voltemos ao que interessa, no filme. No primeiro show, no navio, percebe-se que os brasileiros haviam importado algo mais que simplesmente o modo de fazer cinema. O filme rendia-se ao ritmo do *rock'n'roll*, com som estridente de bateria e muito chicle de bola. Por aí, já dá para sentir a diferença, em relação aos números costumeiros das chanchadas. Claro que aqueles com os quais o público já estava acostumado estão, também, no filme. Na primeira apresentação de Chico e Mara, eles cantam vestidos de Lampião e Maria Bonita e, mais para o final da história, quando eles e Sérgio estão trabalhando, na seleção dos números que serão apresentados, na “boîte atômica”, Oscarito e Sonia Mamed encantam com o brasileiríssimo *Tem que rebolar*.

No entanto, a melhor parte, guardada para a cena final, é a paródia de Oscarito a Elvis Presley. Correção: nada de Elvis. Chico, ao saber da armadilha do pai de Sérgio, para arruinar a estréia da boate, decidiu se apresentar como “o rei do *rock* dos Estados Unidos”, Melvis Prestes, afinal, cópia é cópia e, para combinar com o tom de comédia e com a ousadia dos arremedos assumidos das chanchadas, a falsificação precisava ficar clara já na escolha do nome.

Melvis é a paródia por excelência, no nome, no penteado, no figurino, no modo de dançar, na guitarra e na participação necessária da *partner* (Sonia Mamed), que entra vestida como líder de torcida americana, com a inconfundível saia curta e rodada, rabo de cavalo, meia soquete, tênis e fazendo bolas com o chiclete. Oscarito, como Melvis, veste *jeans* com a barra dobrada e jaqueta pela cintura e canta *Calypso rock'n'roll*, que tem como ponto alto o engraçado refrão “Ca-ca-ca-ca-Calypso/ Ca-ca-ca-ca-Calypso/ Calypso *rock... and roll*”. (DE VENTO, 1957). Isso mesmo! O Elvis falsificado mistura o ritmo americano com o calipso caribenho, que combina mais com o clima tropical e com a alegria do Brasil.

Grande Otelo, em *Assim era a Atlântida*, em tom de homenagem, fala sobre Oscarito (que já tinha falecido, quando o documentário foi realizado) e conta um pouco dos bastidores de *De vento em popa*. O autor menciona a dificuldade de Oscarito, na época com 50 anos, em aprender um ritmo tão

frenético como o *rock* e conta que, para dar conta da coreografia e fazê-la com a maestria de sempre, seu parceiro de tantos filmes teve de ser amarrado, com cordas, ao teto do palco, para conseguir manter o equilíbrio.

A partir dessas breves análises de dois filmes de Carlos Manga, temos dados suficientes para associar a paródia ao antropofagismo, processo que resulta na mudança do modelo adotado, depois de ele ter sido deglutido e adaptado pela cultura que o emprestou. Rosangela Dias explora essa aproximação, retomando parte do ideário Modernista, que julgava de fundamental importância “deglutir as influências poético-ideológicas européias, incorporando-as criticamente às matrizes nacionais, através da paródia, para deste modo construir um discurso literário de dicção autonomamente brasileira”. (DIAS, 1993, p. 55).

Trocando o adjetivo “européias”, que qualifica as influências, por “norte-americanas”, e aplicando o princípio ao cinema, e não ao “discurso literário”, a citação acima traduz com fidelidade a intenção das chanchadas, no uso da paródia. E, para explicitar a afinidade entre os pensamentos de Rosangela Dias e Silviano Santiago, merece destaque “a voz profética e canibal de Paul Valéry”, citada oportunamente pelo autor: “Nada há mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiros assimilados.” (SANTIAGO, 1978, p. 21).

Passemos agora a *Carnaval Atlântida*, de José Carlos Burle. O filme parodia o cinema estrangeiro e também as chanchadas da Atlântida, o que fica expresso desde o título. É o inconfundível bom-humor brasileiro. A característica metalingüística do longa é peça-chave para comprovar esse raciocínio. A história começa com Dr. Cecílio, dono da produtora Acrópole, recusando o roteiro feito por dois de seus funcionários, personagens de Colé e Grande Otelo, para a pretendida adaptação de Helena de Tróia. O negócio de Cecílio é fazer cinema, o que é de fundamental importância, bem como é relevante o fato de Eliana ser Regina, sua filha, pois, na vida real, a atriz era sobrinha de Watson Macedo, diretor de inúmeros sucessos da Atlântida e também produtor independente de chanchadas. Do modo irreverente de sempre, o início do filme

já abre espaço a reflexões sobre a arte cinematográfica.

Então, vejamos. Quando Cecílio avalia as diversas sugestões que lhe chegam, para a tão desejada adaptação do mito grego, em dado momento, o empresário diz: “O que importa é atrair público. Bilheteria! Bilheteria é muito importante.” (CARNAVAL, 1952). No momento em que diz isso, o personagem claramente reflete a preocupação de diretores e produtores da época, razão pela qual as chanchadas eram um sucesso tão estrondoso de público. O lucro era importante, mas, para obtê-lo, era preciso tentar saber o que o público queria e atender às suas expectativas. Outra “tirada” que passa quase despercebida é uma fala de Grande Otelo, diante de mais uma recusa de Dr. Cecílio a outra de suas mirabolantes idéias para fazer o filme: “Grandes gênios sempre são incompreendidos.” (CARNAVAL, 1952). Ora, isso não parece um recado à crítica da época, que, cobrando criatividade e originalidade, parecia não ver a irreverência das chanchadas?

Em se tratando de metalinguagem e autocrítica, o destaque merecido é para a versão carnavalesca de Helena de Tróia que os personagens de Grande Otelo e Colé imaginam, enquanto faxinam os estúdios. No cenário projetado para a adaptação, no qual Cecílio já havia sonhado com a versão clássica do mito, surgem ninfas, com roupas esvoaçantes, mas embaladas pelo samba da marcha *Dona cegonha*. No centro, Helena de Tróia e o personagem Lito (Grande Otelo, fazendo, supostamente, o papel de Páris) mostram que têm samba no pé. O contraste entre as culturas clássica e popular é total. A festa em que se transforma a Grécia Antiga é, seguramente, um modo de colocar em xeque o vínculo que existe entre tradição e seriedade. Nesse momento, portanto, questiona-se o modo norte-americano de fazer cinema, porque a versão que é apresentada vai completamente de encontro ao padrão hollywoodiano.

Recurso similar, embora de modo mais eufemista, é utilizado no final do filme, no número musical de Dick Farney, *Alguém como tu*. Vestido a rigor, o cantor é rodeado de bailarinas, com vestidos longos e movimentando-se através de uma coreografia própria de balé, com movimentos lentos e contidos. Mas, no

meio da música, surgem dois assistentes, ele, em um terno brilhoso e listrado, e ela com as pernas à mostra e requebrando até embaixo, ao som do bom e velho samba, ritmo que incendeia o espetáculo, assim como abrilhanta a versão carnavalesca da história de Helena, na cena descrita no parágrafo anterior. Arrisco, agora, um palpite: não havia como o público brasileiro preferir a versão clássica do mito, do bolero e nem das superproduções de Hollywood. Mais ainda: discordo de muitos críticos que afirmam que as pessoas, na década de 50, assistiam às chanchadas buscando o *glamour* do cinema estrangeiro. Não. Elas buscavam a alegria e a irreverência de nosso cinema.

Tanto isso é verdade que o próprio público pode confirmar essa suspeita. Emprestando o chavão “todo cinema tem a platéia que merece”, o público brasileiro era avesso ao comedimento que imperava nas salas de cinema norte-americanas, o que, na opinião de Rosângela Dias, amplia a crítica que permeava nosso cinema. Era como se o público a aprovasse ou até, mais que isso, a exigisse:

Os espectadores barulhentos das chanchadas estariam criticando a forma sisuda e tradicional de assistir aos filmes. As chanchadas não eram assistidas de forma disciplinada e imóvel, comum à missa católica. A platéia não ficava quieta e bem comportada diante desse tipo de filme; transformava-se em artista, como na festa carnavalesca, ignorando a distinção entre atores e espectadores, colocando o “mundo ao revés”. (DIAS, 1993, p. 45).

No que se refere à paródia, em *Carnaval Atlântida* há outros dois momentos dignos de serem lembrados. O primeiro é quando Regina (Eliana) canta *Queria ser patroa*. O título já dá a idéia da inversão de papéis que a letra da música promove, razão pela qual o seu tema é de extrema relevância, no que tange à paródia e carnavalização. O segundo momento é um dos pontos altos da comichade, no filme. Mais uma vez travestido, Oscarito faz o papel de Helena, no teste que o assistente de Dr. Cecílio preparou para o Conde de Verduras (José Lewgoy), que insistia em desempenhar o papel de Páris, na adaptação. A cena é representada no cenário clássico, padrão a que também corresponde o figurino, porém, o fato de Oscarito representar Helena tem um

efeito avassalador, porque, nessa Helena, não há nenhum vestígio da beleza estonteante da heroína. Além disso, o diálogo clássico também é relativizado e, em um curtíssimo espaço de tempo, a profusão de “Ó!” leva o público à gargalhada.

Atenção também para o instante em que Helena, tentando resistir a Páris, apóia-se em uma coluna. A coluna balança, chegando a sair do lugar. Helena não tem dúvida: endireita a coluna e continua a cena. O detalhe, no filme, pode ser justificado como um descuido normal, já que se tratava apenas de um teste, mas, para o modo de fazer cinema no Brasil, esse pormenor tem um grande significado, revelando que importam menos a perfeição e a técnica e mais o aprendizado, as inúmeras tentativas, com seus erros e acertos, e, acima de tudo, a diversão, rindo dos outros e de nós mesmos.

Findados os exemplos que buscaram demonstrar como o cinema brasileiro particularizava os modelos que importava, encerremos esta parte com um empréstimo, mesmo minha irreverência, aqui, ficando muito aquém da alcançada pelas chanchadas, pois se resume a um deslocamento mínimo, da literatura para o cinema latino-americano, especificamente o brasileiro, no período áureo das chanchadas:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura norte-americana. (SANTIAGO, 1978, p. 28).

1.3 AVISO AOS NAVEGANTES: PREPAREM-SE PARA MUITA AÇÃO, ROMANCE E AVENTURA.

Aviso aos navegantes, de Watson Macedo, no melhor estilo das chanchadas, já inicia definindo os personagens, conhecidíssimos do público, e as complicações do enredo. Em um cruzeiro de Bueno Aires ao Brasil, estão: os

mocinhos da história, Cléa (Eliana) e Alberto (Anselmo Duarte), que formam o par romântico; a dupla de comediantes, Grande Otelo e Oscarito, respectivamente, nos papéis de Azulão, cozinheiro do navio, e Federico, um clandestino; a amiga e confidente da mocinha, Adelaide (Adelaide Chiozzo); um príncipe (Ivon Cury), que disputará o coração de Cléa com Alberto; e o terrível vilão, professor Scaramouche (José Lewgoy). Estabelecendo-se os vínculos entre os personagens, cria-se uma série de obstáculos a serem transpostos, para só então se chegar a um final feliz.

O amor de Cléa e Alberto deverá resistir às inúmeras investidas do príncipe, admirador insistente. Boa parte dos personagens deverá encobrir Frederico, evitando que ele seja descoberto como clandestino. E, talvez a missão mais importante: todos deverão tentar evitar que o vilão da trama consiga obter sucesso, com mais um golpe milionário. Como se vê, o roteiro é comercial, propiciando grande dinamismo à história e, por isso, prendendo a atenção do espectador. Essa característica revela-se, sobretudo, no final, quando Azulão e Frederico são obrigados a devolver a prova que conseguiram contra o vilão e Cléa é hipnotizada. Como se não bastasse isso, Alberto chega a pensar que Cléa é cúmplice de Scaramouche.

As reviravoltas constantes provocam correria pelos corredores do navio. Enquanto isso, outros complicadores retardam o final feliz. Alberto é interrogado pelo comandante. Cléa, Azulão e Frederico envolvem-se em uma briga, contra o professor, sua esposa e uma rumbeira. Scaramouche consegue hipnotizar Cléa novamente, obrigando-a a escrever uma carta de despedida, antes de cometer suicídio. Mas quem poderá salvá-la, se Alberto está incomunicável, por ordem de seu superior? Azulão, então, dá sua última cartada, simula um ataque e consegue comunicar-se com Alberto e facilitar a fuga dele, afinal, para o *happy end*, o salvamento da mocinha era responsabilidade de seu par romântico. Alberto aparece, no momento exato em que Cléa se prepara para beber veneno, e, com alguns socos, consegue evitar a tragédia.

Obviamente, tramas emocionantes, como essa, despertavam inúmeras críticas, escritas, na maioria das vezes, em um tom bastante preconceituoso.

Rosângela Dias, em seu estudo sobre as chanchadas, dá destaque especial a um texto publicado na revista *Anhembi*, em setembro de 1955:

Em sã consciência, é possível chamar de cinema brasileiro a essas peças de aventura? [...]. O que se tem feito com grande energia [...] é explorar o mau gosto das massas, incentivando os seus instintos primários, iludindo e confundindo, baixando o cinema para o público, ao invés de elevar o público para o cinema. (DIAS, 1993, p. 30).

A razão de tanta resistência à extrema popularidade das chanchadas deve-se ao fato de tais filmes terem refletido um “valor cultural diferente daquele da elite letrada da época”. (DIAS, 1993, p. 35). O primeiro equívoco do fragmento crítico transcrito acima é a desconsideração das chanchadas como representantes de um cinema brasileiro, o que, inclusive, dispensa qualquer tipo de argumentação, pelo que já foi abordado, neste capítulo. O outro problema está no entendimento apresentado sobre a função do cinema e sobre sua relação com as massas. A crítica da época requisitava que o cinema desempenhasse seu papel social, mostrando mais objetivamente, ao povo, os principais problemas do país, em vez de escondê-los ou de diluí-los com roteiros de amor e aventura.

A Vera Cruz e, depois, o Cinema Novo, investiram nessa idéia, porém, nunca contaram com as multidões que lotavam as salas de cinema, para assistir ao lançamento da mais recente chanchada. Obviamente, o contato com o público era de fundamental importância. Seguindo esse raciocínio, o cotidiano era elemento-chave, por isso o apelo dos filmes de enredo aos crimes de grande repercussão, nos principais jornais da época, e, depois, à simplicidade e à ingenuidade das chanchadas. O cinema ia, aos poucos, alfabetizando e treinando seu público, para torná-lo cada vez mais apto para a recepção e o consumo daquela sedutora e surpreendente fábrica de sonhos e imagens.

Por isso, não é falsa a idéia da fórmula de sucesso, que costumava ser repetida, com pouquíssimas variações. O cinema, o gênero das chanchadas e o público iam se firmando e se desenvolvendo simultânea e paulatinamente, daí o fato de as muitas semelhanças entre uma chanchada e outra não ser mera

coincidência. Apenas recordando detalhes do enredo de *De vento em popa*, apresentado anteriormente, pode-se fazer uma lista, de tamanho razoável, de pontos em comum: o cruzeiro, a presença de um passageiro clandestino no navio, o sonho de um personagem poder mostrar seu talento e, finalmente, alcançar reconhecimento, os travestimentos de alguns personagens, a interferência dos números musicais na história, as cenas de festas ou bailes e a ameaça constante do vilão. Em *De vento em popa*, sem dúvida, José Lewgoy faz falta, mas a vilã, Madame Fru-Fru (Zezé Macedo) protagoniza cenas muito parecidas com as que Oscarito e José Lewgoy fizeram em *Aviso aos navegantes*. Trata-se da seqüência de encontros e desencontros, no quarto de hóspedes e na cabine do navio, criando o suspense de o vilão poder descobrir o inimigo a qualquer momento.

Comparando, agora, *Aviso aos navegantes* a *Carnaval Atlântida*, também podem ser percebidas semelhanças espantosas, mas que contribuem para fixar as características das chanchadas. Assim como, no navio, há um baile, na produção de José Carlos Burle há a festa de aniversário de Regina. Inclusive, na ocasião, em ambos os filmes há uma confusão motivada por ciúmes. Em *Carnaval Atlântida*, o conde de Verduras não gosta nada de ver sua namorada, Lolita, com o professor Xenofontes e, em *Aviso aos navegantes*, Cléa sai no tapa com a mulher que estava dançando com Alberto. Os travestimentos, marca registrada das chanchadas, nunca faltavam. Mas significativa mesmo é a semelhança no final dos dois filmes: carnaval, muito samba e os casais se beijando.

O filme dirigido por Burle se encerra com um número musical carnavalesco, dando uma amostra do que seria a nova produção da Acrópole Produções: exaltação ao Rio de Janeiro, samba e frevo, mistura que é admitida pela própria carnavalização. Em *Aviso aos navegantes*, as cenas finais adquirem um contorno mais nacionalista, pelo maior acúmulo de referências ao Brasil. A chegada do navio ao seu destino é comemorada com uma grande festa. Frederico, com camiseta listrada e chapéu, representa o malandro carioca e faz par com Eliana, que surge como uma Carmen Miranda estilizada. Serpentinhas

atravessam o salão e, ao fundo, pode-se ouvir *Rio de Janeiro*, de Ary Barroso. Nesse momento, fundem-se o nacionalismo, o saudosismo e a alegria pelo retorno ao Brasil.

A produção de Watson Macedo termina como começa. Os mesmos elementos são exaltados e expressados, através de clichês de brasilidade. Depois dos créditos, a história inicia-se com *Bate o bombo, Sinfrônio*, um baião que é comentado desta forma, pelo comandante e por seu imediato:

— Grande baião, não é? Os argentinos estão abafados.
 — É... é um pedaço de nosso Brasil provocando Buenos Aires.
 (AVISO, 1950).

Logo depois, Cléa, a mocinha, confessa estar contente por estar deixando Buenos Aires, porque não consegue passar o Carnaval longe do Rio de Janeiro. Mas a parte mais nacionalista ainda estava por vir, em uma fala de Frederico a Cléa:

Eu quero voltar pra minha terra. Eu ia nem que fosse na bagagem. [...]. Mas eu preciso voltar. Eu não agüento isso aqui mais não. É todo dia tango, tango. É tanto tango! Eu quero é samba, batucada, gafeira, passar a noite na Lapa. Tomar batida de coco. Voltar a morar em Madureira. Passear em Niterói. Sabe lá o que é isso? (AVISO, 1950).

A provocação aos argentinos é clara e ocupa várias cenas do início do filme. Porém, em várias outras passagens, o diretor opta pela ampliação da questão da identidade, promovendo e apresentando a América Latina como um todo. Quem sabe não veio daí o clichê que nos persegue, pela confusão insistente de alguns em declarar que, no Brasil, se fala o espanhol. No entanto, pensando bem, é fácil entender essa mistura e a identificação do Brasil com os países de colonização espanhola. O ritmo contagiante e frenético das músicas e das danças, a ginga e a alegria dos países *hermanos* encaixam-se perfeitamente aos padrões brasileiros. Através desse hibridismo, multiplicam-se o teor e a quantidade dos elementos que distanciam a nossa cultura da cultura européia e, principalmente, da norte-americana.

Além disso, a hibridização é usada para exaltar a própria diversidade brasileira, a qual vem expressa com propriedade, em alguns versos da música que introduz o filme: “[...] bate o bombo que eu garanto o berimbau” e “é baião no Carnaval”. (AVISO, 1950). Retornando ao início do filme, constata-se, então, que, em um primeiro momento, há a preocupação de marcar a diferença entre Brasil e Argentina. Porém, esses países viram aliados, no momento seguinte, para marcar outra diferença, que os aproxima, porque ambos constituem verdadeiras antíteses em relação à cultura dominante. Frevo, samba, mambo e rumba celebram a alegria que sobra por aqui e faz falta nas produções hollywoodianas.

Mas o que acontecia, quando as chanchadas tentavam fugir a esse padrão brasileiro e latino-americano? O destaque a uma ou outra música romântica era necessário, afinal, mocinho e mocinha também mereciam que algumas de suas cenas fossem embaladas por boa música. Nesse caso, nenhum problema, pois o romance era uma das bases temáticas das chanchadas. O problema surgia, quando determinados números musicais não se ligavam a temas ou personagens da trama. Como nem tudo é acerto, na produção de Watson Macedo, mesmo sendo pertinente o argumento de que os shows do navio deveriam ser variados, o *Concerto de Tschaikovsky* prejudica um pouco o filme.

O ritmo, excessivamente parado, desacelera muito a narrativa. No cenário, ao fundo do palco, planetas e estrelas privilegiam o sonho e a imaginação. A dançarina, sobre o solo “lunar”, rodopia, em torno das crateras do chão, das quais sai uma fumaça. Esse efeito especial era bastante comum, nas chanchadas, mas a inserção de um quadro clássico ou que privilegiasse algum ritmo que pouco dizia à cultura brasileira era extremamente raro. A razão da escassez é fácil de se adivinhar. Simplesmente não funcionava. Algumas das poucas exceções podem ser encontradas em *De vento em popa*, onde o *rock* e o *jazz* não causam estranheza, porque, desde o início, a cultura norte-americana interfere na história, para propiciar a paródia, que culmina com o final, no qual Oscarito se apresenta como Melvis, a grande “bomba atômica” reservada para a

estréia da boate de Sérgio.

Aviso aos navegantes é uma superprodução da Atlântida e reúne grandes números, com características próprias das chanchadas. Como os demais filmes mencionados aqui, esse, pelo tom paródico, intrínseco ao gênero, dedica-se à crítica, mas não de modo direto e pontual, como acontece em produções como *O homem do Sputnik* e *Nem Sansão nem Dalila*, ambas dirigidas por Carlos Manga. No primeiro exemplo, a provocação aos russos e aos norte-americanos é explícita. Quando é noticiada a queda do satélite artificial, no sítio de Anastácio (Oscarito), representantes dos dois países tentam subornar o brasileiro, oferecendo-lhe dólares. Essa atitude já é ofensiva, mas ganha maior relevo, quando o personagem de Jô Soares interfere, dispensando a oferta de dinheiro e substituindo-a por um avião cheio de chicletes, meias de náilon e bugigangas feitas de plástico.

A passagem encerra uma crítica complexa, que atinge a Rússia e os Estados Unidos, mas também a postura deslumbrada dos brasileiros em relação às novidades estrangeiras. Os personagens que representam os “gringos” subestimam Anastácio e sua esposa (Zezé Macedo), tendo como base a inferioridade do Brasil, frente à supremacia de seus países de origem. A vingança por tamanha ousadia vem no final, pois, como Anastácio não cede facilmente à pressão, contrariando a expectativa estrangeira, russos e americanos obrigam-se a vir para o Brasil, a fim de resolver a questão pessoalmente, mas sem sucesso.

Quando estão prestes a pegar o satélite, depois da concordância do casal (mas o homem e a mulher aliam-se a lados diferentes), a surpresa: o satélite não estava mais no poço. Frustrados, os estrangeiros partem, achando que tudo não tinha passado de uma grande confusão, mas o casal avista o esputinique, no telhado de uma igreja, coloca na porta da casa a placa de “mudou-se” e parte. Esse final dá espaço à ambigüidade, agradando a russos, americanos e brasileiros. O casal não se deu conta da importância do satélite e de quanto dinheiro poderia ganhar com ele e fugiu do problema, depois de ter sua rotina totalmente invadida pela loucura da imprensa e dos estrangeiros, ou Anastácio e

sua esposa, em um lance de malícia e esperteza, conseguiram espantar os gringos e ficar com o satélite só para eles?

Em *Nem Sansão nem Dalila*, o foco muda significativamente. É claro que a relação entre a cultura brasileira e a dominante nunca abandona as chanchadas e, nesse filme, isso é debatido com a paródia às superproduções norte-americanas. Com a ajuda de uma máquina do tempo recém-construída e, portanto, ainda em teste, os personagens, que trabalham em uma barbearia, transformam-se nos protagonistas da história de amor de Sansão e Dalila, na Antiguidade Clássica. A imitação e o riso são combinados, quando se revela o segredo da força do herói, na versão brasileira do mito: uma peruca.

Daí, o filme passa a outro tipo de crítica, em que o alvo é a situação política do Brasil. Sansão (Oscarito) cria a burocracia e institui o processo eleitoral, definido pelo personagem como “eleição, votação, marmelada”. (NEM SANSÃO, 1954). Evidentemente, Sansão é candidato e, através do discurso e da postura ditatorial de usar a rádio local para seus próprios interesses, Oscarito parodia Getúlio Vargas:

SANSÃO: Chega de anúncio. Você é pago para fazer minha propaganda política.

RADIALISTA: Perdão, mestre Sansão. De agora em diante, passarei apenas a apresentar vossas notícias. (Para o público:) Povo de casa, atenção, atenção, a Rádio Gazeteira, a preferida dos ouvintes, passa a um novo programa: *Votai em Sansão, para um programa de ação*.

SANSÃO: Trabalhadores de casa, a situação política nacional (pausa) tá uma pouca vergonha! (NEM SANSÃO, 1954).

A crítica é direta e, refletindo a realidade do país, revela duplo aspecto: a ousadia comum às chanchadas e a empatia entre filme e público. Além disso, destaque-se o anacronismo possibilitado pela viagem no tempo, logo no início da história, recurso que serve tanto à crítica como à comicidade. Exemplos como os filmes comentados aqui, para demonstrar o potencial crítico das chanchadas, acabaram servindo para modificar a postura de alguns nomes importantes para o cinema nacional, como aconteceu com Paulo Emílio de Salles Gomes, Alex Vianny e Walter Lima Jr. Esse último, que, na década de 50,

reclamava da repetição incessante da fórmula das chanchadas, em análise posterior, declara que o gênero representa “um grande documentário sobre a nossa relação com o real, com o cinema e sobre a nossa possibilidade de criar coisas dentro desse mecanismo que é o cinema, falando até de nossas diferenças com o mundo, de nossas frustrações [...]”. (MORAES, 1986, p. 157).

Coerente com a postura de Lima Jr., Viany destaca a afinidade entre as chanchadas e o público, enfatizando as contribuições de Oscarito e Grande Otelo, “que estabeleceram um clima de intimidade com as platéias populares”, e afirmando que “a chanchada serviu para provar que o filme brasileiro podia ser um bom negócio [...] pondo na tela trejeitos e o linguajar da gatinha do Rio de Janeiro [...]”. (VIANY, 1987, pp. 133-4). Paulo Emílio, além de louvar as chanchadas como fenômenos de audiência, ressalta a “polêmica de ocupado contra ocupante” instaurada pelo gênero (GOMES, 1981, p. 92).

Em 1957, mesmo depois do sucesso de *De vento em popa*, aclamado como o melhor filme do ano, a chanchada sente os reflexos das mudanças que causavam impacto no Brasil. O ano marca oficialmente o “adeus às comédias de Carnaval” (ASSIM, 1974), para o que, no documentário *Assim era a Atlântida*, a atriz Adelaide Chiozzo aventa algumas hipóteses: o Carnaval estava passando por transformações, ano após ano; as composições carnavalescas rareavam; e a simplicidade e a ingenuidade eram substituídas por outros valores. Item importante que pode ser acrescentado a essa lista é a chegada da televisão por aqui, veículo que, principalmente no início, fez forte concorrência ao cinema. Se tantas mudanças começavam a ser percebidas, o caminho natural era a chegada de novas tendências.

A Vera Cruz foi a primeira a reagir ao formato de filmes privilegiado pela Atlântida, mas, embora substituindo o modelo norte-americano pelo cinema inglês e pelo neo-realismo italiano, continuou a usar os recursos técnicos desenvolvidos por Hollywood. Sendo assim, a tarefa de dar continuidade à História do cinema brasileiro, fundando uma estética realmente nova e avessa à das chanchadas, coube ao Cinema Novo. Glauber Rocha, em uma carta a Paulo César Saraceni, afirmava, em seu costumeiro tom de manifesto: “[...] neste

momento, não credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo. Do contrário eu me suicido.” (SARACENI, 1993, p. 101).

2. (O CINEMA NOVO DE) GLAUBER ROCHA DECLARA GUERRA.

2.1 UM CINEMA REALMENTE NOVO

A principal mudança feita pelo Cinema Novo em relação às chanchadas foi, teoricamente, a tentativa de atrair o público de outro modo. Na visão dos realizadores, não importava o que era apreciado pelos espectadores. Era preciso mudar o que se representava, idéia que implicava a destruição ou o abandono do modelo importado. Sem dúvida, o modo de expressão das chanchadas era brasileiro, mas e a base? Pensando nisso, os idealizadores do Cinema Novo estabeleceram um objetivo: “[...] superar uma ‘mentalidade de colono’, que de forma geral estava presente nas manifestações culturais, e pensar uma concepção de cultura que se colocava no contexto da época; a cultura associada à representação popular.” (MARTINS, 2005, p. 4).

Fica claro, então, que a reação do Cinema Novo às tendências cinematográficas anteriores a ele é norteada pela ruptura que o grupo pretendia fazer, começando pela revisão da concepção de brasilidade, já que a base norte-americana, no caso específico das chanchadas, emperrava a construção e a expressão de uma identidade mais autônoma. O que se exigia, aqui, não era o purismo, mas uma postura menos submissa, que, apesar da irreverência dos filmes feitos entre as décadas de 40 e 50, ainda era marca registrada, pela proximidade que havia entre essas produções e o padrão hollywoodiano, dominante.

Logo, a necessidade de mudar isso, somada às mudanças político-sociais que invadiam o país, sobretudo com a política desenvolvimentista de Juscelino, para a qual a construção de Brasília serve de metáfora, acaba por desencadear uma transformação também cultural, daí o fato de Cacá Diegues referir-se ao Cinema Novo como “um grande processo de transformação da sociedade brasileira que alcança a atividade cinematográfica”. (STAM & JOHNSON, 1995,

p. 65). Com tantas mudanças, era imperativo buscar uma forma nova e revolucionária de fazer cinema. Era necessário mostrar as marcas do subdesenvolvimento brasileiro, pois só assim o público poderia perceber a necessidade de tantas transformações e talvez aderir à revolução. Esse raciocínio eliminou de vez o vínculo entre as produções brasileiras e hollywoodianas e serviu, ainda, como argumento para a ruptura com a cultura dominante.

Para sintetizar a proposta do Cinema Novo, emprestemos as palavras de José Carlos Avellar, que menciona como principal característica do movimento o “impulso documental, porque por trás de toda essa coisa improvisada, imperfeita, mal-acabada, estava o sentimento de que o bem-acabado não nos retratava [...]”. (MORAES, 1986, p. 64). A transição, enfim, completava-se e o Cinema Novo marcava sua reação, inclusive delineando seu *modus operandi*. Em conformidade com esse movimento sinuoso e natural de evolução, ressalte-se o caráter fluido e instável da identidade cultural, que vai se modificando, influenciada pela construção lenta e incessante da História.

Com referência a isso, é de suma importância a colocação de pastor Vega, que, em 1985, em uma conferência sobre cinema, afirmou que “o novo cinema latino-americano nasce como uma negação [...], tendo como premissa a busca de uma maior autenticidade na expressão, a recuperação da verdadeira identidade”. (MORAES, 1986, p. 83). “Verdadeira identidade”? Mas como, se a identidade está em constante mutação? A resposta é simples: a representação eleita, durante determinado período, para refletir a sociedade e para expressar a brasilidade, tinha se tornado ultrapassada, gasta e mentirosa, a partir do momento em que não se encaixava mais perfeitamente ao contexto político, social e econômico do país.

Com o prazo de validade vencido, fez-se necessário pensar em outro modo de representação, que atendesse à nova demanda e, embora o adjetivo “verdadeiro” seja forte demais, o novo modelo passou a ser encarado dessa forma, simplesmente por estar alinhado com as mudanças sofridas e percebidas pela sociedade. Em suma, retomando os postulados de Stuart Hall e seus

seguidores: “As identidades são contestadas. [...]. A discussão sobre identidades sugere a emergência de novas posições e de novas identidades, produzidas, por exemplo, em circunstâncias econômicas e sociais cambiantes.” (WOODWARD, 2003, p. 19).

E assim o Cinema Novo se fez. Porém, como nada é perfeito, em um balanço posterior ao movimento, constatou-se que um dos principais objetivos não tinha sido alcançado. O período pretendia “um ‘cinema popular’, dirigido ao povo” (MARTINS, 2005, p. 6), mas, por vários motivos, a proposta não foi um sucesso de público. Além de os temas não despertarem o interesse das massas, acostumadas ao conforto e à dinamicidade das chanchadas, havia a dificuldade do discurso alegórico. Muitos filmes do Cinema Novo foram produzidos em plena ditadura militar e, por isso, recorriam a metáforas, o que resultava em uma linguagem cifrada, hermética, de difícil interpretação.

É fato que o simbólico faz parte de todo e qualquer tipo de representação, pois “as culturas nacionais são compostas [...] de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”. (HALL, 2001, p. 50). Mas o discurso alegórico dos filmes de Glauber Rocha, por exemplo, apresentava um alto grau de dificuldade. Sendo assim, essas produções praticamente pulavam a etapa de atingir as massas, direcionando-se diretamente à elite cultural, afinal, o público do Cinema Novo eram os intelectuais, principais produtores de crítica no país. A falta de diálogo com o grande público, claro, levou à falência o grande ideal do movimento: a revolução, como atesta Pedro Simonard, no artigo *Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964*:

[...] sem acesso ao grande público não seria possível combater o imperialismo e o colonialismo cultural; não seria possível criar o novo homem brasileiro; não seria possível desalienar o povo. Das propostas fundamentais do movimento, uma das poucas que pôde ser posta em prática, e que garantiu seu reconhecimento externo, foi a busca de uma forma nova e revolucionária. Isso não depende do público e passa por uma postura particular do realizador. (SIMONARD, 2006, p. 14).

A dificuldade de atingir o grande público não deixa de ser irônica. Na época das chanchadas, o cinema, na opinião do grupo do Cinema Novo, tinha público, mas ainda evidenciava as marcas do “complexo colonial”. E agora, quando esse problema é, enfim, superado, perde-se o poder de atrair as massas. Com esse empecilho, o projeto amargava a dissociação, infelizmente percebida tarde demais, entre teoria e prática. O povo fazia parte das preocupações do Cinema Novo, desde o início do movimento. Era o povo que estava, nas telas, representado, mas não era esse povo que assistia aos filmes. Faltava, então, ao movimento, o essencial, afinal, “em uma política de identidade, o projeto político deve certamente ser reforçado por algum apelo à solidariedade daqueles que ‘pertencem’ a um grupo oprimido e marginalizado”. (WOODWARD, 2003, p. 38).

No início, essa resposta não veio, porque “apenas os estudantes e os intelectuais que compartilhavam da mesma cultura política que os realizadores iam ver os filmes”. (SIMONARD, 2006, p. 15). No entanto, posteriormente, o fato de o movimento ganhar repercussão no exterior, recebendo, inclusive, inúmeros prêmios, diminuiu o caráter endógeno do Cinema Novo:

Este reconhecimento externo gerou algumas conseqüências. A primeira foi uma maior receptividade pela classe média brasileira que, por ser xenófila (como a chanchada já havia identificado e parodiado), passou a olhar esses filmes com um pouco mais de condescendência, já que agora eles tinham o aval dos intelectuais e artistas dos países desenvolvidos. (SIMONARD, 2006, p. 15).

Essa “xenofilia” a que o crítico se refere mantém-se até hoje. Por isso, a julgar por essa característica do perfil do brasileiro, pode-se ter a noção da tarefa hercúlea que o Cinema Novo assumiu. Porém, uma atitude ousada e radical como essa era praticamente uma exigência, ainda mais que o tempo era de luta contra o imperialismo... Isso é o que de fato conta, já que é impossível, na idealização de um movimento, prever todos os percalços e antever todas as falhas. Senhoras e senhores, com vocês Glauber Rocha e seus principais acertos, em um modo novo e diferente de fazer cinema.

2.2 A ARTE COMPELATIVA DA REVOLUÇÃO

Em *Barravento*, primeiro filme de Glauber Rocha, realizado em 1961, o diretor concretiza a teoria do Cinema Novo e traz à tona uma espécie de discurso fundador da *Estética da fome*, que só seria escrita e publicada muito mais tarde, cinco anos depois. Aliás, é claríssimo, em *Barravento*, o tom de manifesto, razão pela qual grande parte da crítica o considera um “filme de tese” (marxista, obviamente). O engajamento que alicerça a história não era, porém, exclusividade de Glauber, pois, junto com seu filme de estréia, são citados *A grande feira* e *Bahia de todos os santos*, para completar o conjunto que, além de caracterizar muito bem o cinema baiano, é representativo da “trilogia da fome”.

Fome e violência são indissociáveis, no cinema de Glauber, uma espécie de instrumento de luta contra a cultura dominante, conclamando o povo à revolução e à superação do *status* de colonizado:

[...] uma estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (ROCHA, 2008, p. 1).

Esse trecho do manifesto pode ser cotejado com o texto que serve de epígrafe a *Barravento*, no qual o diretor define o filme como “o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças”. (BARRAVENTO, 1961).

A mudança é o ideal de Firmino, personagem que pode ser encarado como porta-voz oficial dos princípios do Cinema Novo. Embora ele faça parte de uma aldeia de pescadores, seu jeito de pensar e sua postura, diante da hierarquia que une patrão e pescadores, denotam a profunda inadequação do personagem em relação àquela sociedade. As diferenças entre os que mandam e os que obedecem são constantes. Enquanto aqueles visam ao lucro, estes reivindicam melhores condições de trabalho. Em uma cena do início do filme, os pescadores pedem uma rede nova, mas não são atendidos, porque, afinal, para

isso, o patrão deveria abrir mão de parte de seu lucro. É a isso que Firmino reage e, para marcar sua total oposição à subserviência dos pescadores da aldeia, ele diferencia-se dos demais também pelo figurino e pelo modo de vida.

O debate é ideológico e a tentativa de Firmino é clara: libertar os pescadores da usura de que eram vítimas. Concretizam essa luta as cenas de jogos de capoeira e aquelas que mostram Firmino encomendando um ebó, para alcançar seu intento. Destaque também para algumas falas exortativas do personagem, como as transcritas a seguir e que, no filme, encerram um inflamado discurso contra o trabalho e a submissão dos negros: “Precisamos é lutar!” e “Eu pescador? Isso aqui não é a África. É o Brasil.” (BARRAVENTO, 1961). Com base nesses exemplos, a conclusão é simples: Firmino é, no filme, um tipo de precipitador da revolução popular.

Aliás, em dado momento, o personagem recorre à fome, literalmente, para tentar fazer a comunidade entender o que não conseguia, apenas através de palavras. Firmino corta a rede dos pescadores, para que todos sofram com a fome e partam, finalmente, para a revolução. O plano dá certo. A pescaria é um fracasso e, depois, em confronto com o patrão e a polícia, que acaba levando a rede, o povo dá os primeiros sinais de indignação, com uma afirmação bastante representativa do sistema capitalista: “O peixe deixou de ser nosso.” (BARRAVENTO, 1961). Porém, Firmino ainda tinha um adversário: a religiosidade do povo, que, na epígrafe, é citada como meio de manter a população sob controle, em estado de inércia permanente.

Aruan é o oponente a ser vencido, pois ele é quem está sendo preparado pelo mestre, para ser seu sucessor, e também é conhecido, em toda a vila, como “o filho de lemanjá”, motivo pelo qual ele era proibido para o amor. Sabendo disso, Firmino consegue profanar o rival, fazendo com que Aruan ficasse vulnerável e finalmente cedesse aos encantos de Cota. No dia seguinte, Chico e Aruan vão para o mar, em busca de Vicente, que desafiou o mau tempo, seguindo os conselhos de Firmino. A trama estava armada. Chico morre e Aruan é considerado culpado, além de ter sua “santidade” desacreditada por todos.

Diante disso, há nova luta entre Aruan e Firmino, mas este, depois de derrotar ideológica e fisicamente o rival, diz aos pescadores: “É Aruan que vocês devem seguir. O mestre não. O mestre é escravo.” (BARRAVENTO, 1961). Aruan, então, admite a Naína que é necessário mudar de postura. É preciso fazer alguma coisa nova e lutar por uma vida melhor. Na cena final, barulho de vento e Aruan no mar (a metáfora da vida e da liberdade por excelência). Ele contempla o mar e parte, tendo, ao fundo, a imagem de um farol, elemento que compartilha a mesma simbologia do mar.

A partir desse final, torna-se imprescindível retornar à transformação anunciada, no início do filme, e ao título *Barravento*, que, conforme o dicionário *Novo Aurélio - Século XXI*, significa: “Estado de perturbação e ansiedade que domina a filha-de-santo antes de bolar”, verbo que, por sua vez, refere-se ao transe da “incorporação de um orixá ou entidade afim”. Por associação com o candomblé, “bolar” pode significar também “conceber” e “formular uma idéia”. (BARRAVENTO, s. n.). Sendo assim, enquanto Naína é preparada, por Mãe Dadá, para ser iniciada, Firmino cuida da iniciação de Aruan, afinal, como ele será o líder da comunidade, é através dele que Firmino faz suas idéias terem grande repercussão junto às massas.

Por causa desse final e da ideologia de esquerda, que perpassa o filme todo, Ismail Xavier associa o cinema de Glauber Rocha à “procura de afirmação de uma cultura nacional como instrumento de luta” (XAVIER, 1983, p. 155) e à concepção de Frantz Fanon, que também vinculava a cultura à luta política, implicando um posicionamento firme contra o capitalismo: “Lutar pela cultura nacional significa, antes de tudo, lutar pela liberação nacional, por aquela base material, essencial, que torne possível a construção de uma cultura. Não existe outra forma de luta pela cultura que não a da guerra popular.” (XAVIER, 1983, p. 154).

“Luta”, “liberação nacional” e “guerra popular” significavam muito para o contexto em que os filmes de Glauber foram produzidos, na atmosfera tensa dos anos que antecederam o golpe militar e, depois, em plena ditadura, com destaque à guerra civil e à censura imposta pelo AI-5. Pela relevância e pela

conformidade das idéias de Fanon, diante desse período da História do Brasil, Ismail Xavier retoma o esquema desenvolvido pelo autor antilhano, para caracterizar a “atitude do intelectual face à colonização”, cujo terceiro item corresponde à “fase de compreensão de que existem relações recíprocas entre a luta pela liberdade e a formação da cultura nacional” (XAVIER, 1983, p. 156), como Glauber também postulava.

Depois de *Barravento*, surge, em 1964, *Deus e o diabo na terra do sol*, para dar continuidade ao projeto ideológico do diretor. Na nova produção, o vaqueiro Manuel logo se dá conta de que a revolução é urgente e indispensável. O que motiva a transformação é o encontro do protagonista com o Santo Sebastião, seguido da exploração do empregado pelo patrão, na hora do acerto de contas. Logo no início do filme, versos típicos da literatura de cordel anunciam a importância do religioso, na vida do vaqueiro e de sua esposa: “Manuel e Rosa viviam no sertão/ Trabalhando a terra com as próprias mãos/ Até que um dia, pelo sim pelo não/ Entra na vida deles o Santo Sebastião.” (DEUS, 1964).

A figura do Santo alude claramente a Antônio Conselheiro e serve como questionamento ao fanatismo religioso, postura já firmada em *Barravento* e contra a qual Firmino lutava, para livrar os pescadores da alienação e da exploração a que a fé desmedida os submetia. A diferença de posicionamento de Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Ioná Magalhães), diante do líder religioso, é acentuada, já na primeira seqüência do filme. Manuel chega a casa, depois de observar Sebastião e seus seguidores no sertão, e conta à esposa o que viu. Rosa não diz nenhuma palavra e continua a trabalhar no pilão. Para dar relevo a esse descaso, o personagem feminino é focalizado em *close*. Manuel começa a trabalhar, ajudando-a. Depois, enquanto come, o marido diz à mulher que irá à feira, no sábado, para fazer a partilha do gado com o coronel Moraes. Apenas nesse momento Rosa manifesta-se verbalmente, duvidando de que os dois possam chegar a um acordo, mas Manuel a contraria, dizendo crer em um “milagre dos Céus”. A seqüência termina com a alternância entre os dois e, em seguida, com a câmera focalizando o vaqueiro.

O dia do acerto chega, e sem sucesso, como Rosa tinha previsto. Diante da atitude exploradora do coronel, Manuel reage: “[...] que lei é essa? [...] o senhor não pode me tirar o que é meu.” (DEUS, 1964). Afrontado, o coronel açoita o empregado e, por isso, é assassinado pelo vaqueiro, que inicia, nesse momento, sua revolução. De acordo com Ismail Xavier, essa parte encerra a “primeira fase” do filme, por constituir a “primeira ruptura”. A segunda fase começa com a partida do casal para Monte Santo, para buscar a proteção do Santo Sebastião, que afirma que a opção de Manuel é o caminho “pra levar até o Céu o corpo e a alma dos inocentes”. (DEUS, 1964).

Aos poucos, o espectador (e também Rosa) vai percebendo que, em vez de representar esperança, Sebastião obrigava Manuel e os demais seguidores a um outro regime de escravidão. A fé desmedida impele os discípulos a acreditarem na doutrina do Santo, baseada no abstracionismo, devido à distância que havia entre seus ensinamentos e a realidade no sertão: “[...] existe uma terra onde tudo é verde.” (DEUS, 1964). Tais palavras alimentavam o sonho da Terra Prometida e davam novo sentido à vida. Dentre os discípulos do Santo, apenas Rosa parece imune à alienação provocada pelo fanatismo religioso. Colocando Rosa e Manuel em lados opostos, no que diz respeito ao julgamento que os personagens faziam do líder religioso, Glauber Rocha investe em um debate polêmico, do qual tira proveito, para levar o público à reflexão sobre os limites da fé e para representar, em seus filmes, a dominação e a alienação que atingiam a sociedade brasileira, na época.

A religião define-se, no filme, como meio de exploração e manipulação popular, em dois momentos bastante específicos. Chegando a Monte Santo, Manuel faz uma escolha: entre Rosa e Sebastião, o vaqueiro, agora beato, prefere o religioso, seguindo-o e obedecendo-lhe cegamente. Afinal de contas, o que difere Sebastião do Coronel Moraes? A exploração só muda de comando, mas continua existindo. Antes, era o coronel que fazia o empregado trabalhar, visando apenas ao lucro do patrão. Agora, é Sebastião quem obriga Manuel a carregar pedras, de joelhos, morro acima, e em nome de Deus, que o Santo diz representar. A crença do vaqueiro em uma força abstrata pede sacrifício e

sofrimento, em troca de uma promessa que está distante da sua realidade e que, portanto, só parece ser verdade, na esperança e na imaginação do povo.

Nesse exemplo de exploração, ressalte-se a persistência de Manuel, apesar de todo o seu sofrimento, e o contraste disso em relação à imagem do Santo, que acompanha o fiel, impávido. Quanto à manipulação, sublinhe-se a passagem seguinte ao sacrifício do personagem beato, quando Sebastião exige o sacrifício de uma mulher e de uma criança, “para livrar os pecadores com o sangue dos inocentes”. (DEUS, 1964). Manuel responde cegamente às ordens do Santo e oferece sua própria esposa e um bebê, para a realização do “ritual purificador”. A relação entre essa passagem e a citada anteriormente é clara, pois, em ambas, aquele que se diz representante de Deus impõe dor, sacrifício e morte. Porém, esse desacordo que existe entre as exigências de Sebastião e a doutrina religiosa não é percebido por Manuel, pela simples razão de ser absolutamente necessário para ele acreditar que é possível chegar à Terra Prometida, onde tudo existe em abundância, depois de ter sido vilipendiado, dia após dia. Manuel não se dá conta de que apenas está trocando uma coisa pela outra, já que a exploração também parece ser o caminho para se chegar ao paraíso prometido pelo Santo.

Quem se dá conta disso é Rosa, confirmando a impressão inicial, de quando ela se mostrou impassível, diante do deslumbramento do marido e da euforia dele em relação ao Santo e a seus seguidores. A mulher assiste, inconformada, ao gesto de Manuel, que a esbofeteia e, depois, cedendo a Sebastião, como se estivesse em transe, oferece-lhe a vida de uma criança, que é morta pelo religioso. Nesse momento, de acordo com Ismail Xavier, Rosa promove a “segunda ruptura” do filme. Manuel foi responsável pela primeira, quando matou seu patrão, no início da história. Agora, porém, ele está novamente escravizado e, como não se dá conta disso, cabe a Rosa o gesto de liberação. No mesmo momento em que a mulher mata o Santo, um jagunço, Antônio das Mortes, assassina os beatos. É uma ação conjunta, para a “liquidação do sonho messiânico dos camponeses”. (XAVIER, 1983, p. 81).

Nesse instante, o homem, representado por Rosa e por Antônio, prevalece sobre a religião, colocando fim à alienação provocada pelo fanatismo religioso. Rosa age em seu nome e em nome do povo, relação estabelecida por Antônio, a princípio, quando esse relata ao cego Júlio o que tinha acontecido: “Foi o povo mesmo que matô o santo.” (DEUS, 1964). E, por mais que pareça estranho, Antônio das Mortes também acaba agindo em nome do povo. O próprio matador se dá conta disso, quando, em outra conversa com o cego, ele assume a culpa pelo assassinato do Santo. Era preciso eliminar Sebastião e todo o seu exército, porque, caso contrário, os beatos vingariam seu mestre, matando Rosa. Antônio, então, promovendo a chacina, possibilitou o início da desalienação e da revolução popular contra as forças e as instituições opressoras. Esse auxílio investe o personagem de Antônio das Mortes de uma ambigüidade que será explorada em outro filme de Glauber, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, que será analisado posteriormente.

No terceiro momento de *Deus e o Diabo na terra do sol*, Manuel une-se ao bando de cangaceiros liderado por Corisco. O protagonista, novamente, em sua busca constante pela liberdade e pela mudança, submete-se a um poder maior. É significativa a necessidade constante de o personagem associar-se a um líder, a alguém hierarquicamente superior a ele, afinal, como explorado, ele acostুমou-se a receber e a cumprir ordens, internalizando um hábito difícil de ser abandonado. Sob o comando de Corisco, as coisas pouco mudam, já que o sagrado mais uma vez se confunde com a violência, como bem demonstra a cena em que Manuel, agora Satanás, segurando uma cruz, recebe a ordem de Corisco para castrar um homem.

Como se o casal estivesse andando em círculos, a obtenção da liberdade sempre é impedida pela submissão a uma entidade superior. Isso coloca em xeque a existência de um real estado de liberdade na narrativa. Enquanto não são aniquilados o patrão, o Santo e Corisco, o casal não é livre. Apenas no final, quando Antônio mata Corisco, Manuel e Rosa ficam livres para fazerem o seu destino, seguindo sua escolha pela vida, representada pela corrida para o mar, que “define e reforça a projeção para o futuro”. (XAVIER, 1983, p. 71). Nesse

instante, ganha maior significado o véu usado por Rosa, pois, elemento símbolo do casamento, é como se esse mero detalhe fizesse os personagens passarem por mais um rito iniciático, reafirmando o compromisso e, inclusive, planejando um filho.

Com a interferência de Corisco na história, constata-se a vulnerabilidade do povo, diante dos dominadores. Tais forças repressoras usam artifícios que iludem as massas e escondem seu verdadeiro intento. Na fase do cangaço, Manuel e Rosa mudam de lado. Agora é ele que percebe a enganação daquele sistema, que enaltece a violência, para fazer justiça, quando diz a Corisco: “Não se pode fazer justiça no derrame de sangue.” (DEUS, 1964). Rosa e Manuel cedem a dominações diferentes, mas a postura dos dois, no que se refere ao culto aos seus superiores e à blasfêmia que representa o comportamento do outro, diante da doutrina de seus ídolos, é idêntica, tanto que a atitude de Rosa, quando Manuel lhe diz que vai matar Corisco, assume tom de revide. Se, antes, ele a esbofeteou, agora ela o açoita.

Mas quem, afinal de contas, representa Deus e o Diabo, nessa história toda? Todos e ninguém. As cenas que aproximam os personagens colocam em debate o limite da fé e da submissão. A princípio, tanto Sebastião quanto Corisco se apresentam como personagens do bem, santos e enviados de Deus para ajudar o povo, mas, no decorrer do filme, vão perdendo o controle e chegam ao limiar entre o Bem e o Mal. Derramando o sangue de inocentes e exigindo sacrifícios em nome da ordem, transformam-se no Diabo. O povo não fica imune e também se vê perdido, nessa zona fronteira. Prova disso é a adesão de Manuel e Rosa à religião e ao cangaço, respectivamente, seguida da tomada de consciência de que, a rigor, ambos não passavam de um equívoco, pois pregavam e prometiam a liberdade e a justiça, mas aprisionavam seus seguidores.

As radicalidades do Santo e do cangaceiro tornam-se evidentes, no momento em que Corisco narra os últimos momentos de Lampião, bem como o encontro dele com Sebastião. Opondo o Teocentrismo ao Humanismo, nenhum dos dois sai vencedor, já que tanto um como outro, na figura dos personagens

que os representavam, pregam a violência, fazendo com que cada qual contrarie sua doutrina. Forma-se um abismo entre a teoria e a prática. Na verdade, apenas aparentemente a religião se opõe ao cangaço. Manuel e Rosa descobrem isso, no instante em que escolhem simplesmente a vida, sem que a opção signifique obediência a um novo líder.

A fusão entre religiosidade e cangaço ganha relevo, no confronto entre Corisco e Manuel. Nessa cena, o cangaceiro faz o relato do encontro entre Sebastião e Lampião, mencionando que o Santo tentou convencer o cangaceiro a entregar as armas, para juntar-se a ele, mas o rei do cangaço já tinha um mentor, padre Cícero. Como se vê, a importância de padre Cícero para Lampião (e para Corisco) é a mesma de Sebastião para Manuel. No entanto, entre Manuel e Corisco há uma diferença: enquanto um acredita mais no poder divino, o outro crê mais na ação do homem e da violência: “Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário não, Satanás. É no rifle, no punhal.” (DEUS, 1964).

A legitimação da violência, no discurso de Cristino, é o único modo de fazer a revolução social: “[...] desarrumando o arrumado, até que o sertão vire mar e o mar vire sertão.” (DEUS, 1964). A concordância entre o filme e o contexto real da ditadura militar é extrema. Alegoricamente, o diretor conclama todos à luta, através “do casal de camponeses” e de “seu debate com os donos do poder e sua vinculação a determinadas formas de contestação da ordem vigente no sertão: a rebeldia messiânica e a violência do cangaço”. (XAVIER, 1983, p. 74). O surpreendente é que essas duas saídas, no filme, apresentam a desvantagem da alienação e do novo aprisionamento do homem.

Sendo assim, a parte em que Corisco se apresenta como “Corisco de São Jorge”, inclusive dizendo que ele “é o capitão Corisco enfrentando o dragão da riqueza” (DEUS, 1964), em uma referência clara ao seu inimigo, Antônio das Mortes, não reflete a realidade. Suas palavras apenas refletem a ideologia do cangaço. Corisco, Sebastião e as formas de alienação que eles representam perfazem a idéia de revolução constante, daí a importância da escolha de um novo Cristo e de um novo cangaceiro, para comandarem diferentes partes do

filme. A idéia de sucessão mostra que a luta é um estado social permanente. Corisco faz menção direta a isso, quando diz a Manuel: “Se eu morrê, nasce outro, que nunca pode morrê São Jorge, o santo do povo.” (DEUS, 1964).

Essa fala do personagem é muito parecida com a declaração dada por Antônio Silvino, que foi líder de um bando de cangaceiros durante quinze anos, até ser preso, em 1914. Silvino cumpriu pena até 1937 e, depois de libertado, apesar de não ter voltado ao cangaço, afirmou que a morte de Lampião não significava a “extinção do banditismo”: “Isto não acaba assim. [...]. Morreu Lampião, outros ‘lampiões’ aparecerão! E o mundo por aqui continuará girando até que a justiça bata às portas do sertão. [...]. É de justiça que o sertão precisa!” (ROCHA, 1988, p. 160). A citação é importante, principalmente, pela idéia de continuação da luta. Em segundo plano, também merece destaque o fato de o cangaço ser um modo de tentar fazer justiça, objetivo que não é desconsiderado pelos filmes de Glauber. Entretanto, isso não significa dizer que há, no filme, apologia total ao cangaço, afinal, não há como desconsiderar a violência e a marginalidade do movimento.

Melchides da Rocha, no livro *Bandoleiros das catingas*, cita um trecho de um artigo escrito por Celso Vieira, publicado em 12 de agosto de 1938, no jornal *A noite*: “O cangaço alimenta a superstição e bruxarias do fanatismo, adota os emblemas da fé barbarizada pelo crime, desde os rosários de Antônio Conselheiro às medalhas do Padre Cícero.” (ROCHA, 1988, p. 110). É exatamente sobre isso o filme de Glauber Rocha (não por acaso, Antônio Conselheiro também foi citado pelo articulista). O “fanatismo” provoca a “barbarização da fé pelo crime”. A única vantagem de promover a união entre religiosidade e violência é motivar o debate sobre a força e a finalidade de uma e a quem deve ser dirigida a outra. Acreditando em algo real, concreto, é possível lutar. Antes, porém, é preciso iniciar a série de rupturas, a exemplo de Manuel e Rosa.

Em *Deus e o Diabo na terra do sol*, o fato de o Santo Sebastião representar a Igreja e esta representar um poder oficial é uma desvantagem, apesar de também ser visível a função que a Igreja desempenha, na resistência

popular e na sobrevivência à dura realidade. Na impossibilidade de mudar a realidade, apela-se à crença. A vantagem do cangaço está justamente no traço que o distancia por completo da religião. Corisco representa um poder paralelo, não oficial e, desse modo, configura instrumento popular por excelência, no combate à exploração social.

Nesse aspecto, sublinhe-se a fala de Corisco, quando esse é morto por Antônio: “Mais fortes são os poderes do povo.” (DEUS, 1964). Essa prevalência do cangaço sobre a religião é tão forte que voltará a ser explorada, pelo diretor, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. A diferença é que, lá, é Antônio das Mortes quem se vê obrigado a analisar mais profundamente o debate que é travado entre o poder oficial, representado por um coronel, e o poder popular, nesse filme também representado pelos cangaceiros.

O problema não está na violência, que serve de metáfora da desalienação e do desejo de mudança, mas na inconsciência dos feitos ou na obediência cega. A luta deve ser consciente, como ilustram os episódios dos assassinatos do patrão e do beato. Nesses dois momentos, Manuel e Rosa não estavam obedecendo a nenhum líder e sabiam muito bem porque estavam cometendo um crime. Essa consciência não existe, na cena em que Manuel é obrigado a entregar um bebê e sua mulher a Sebastião, para sacrifício, e nem na cena em que ele é forçado por Corisco a castrar sua vítima.

Trabalhando com os limites entre o Bem e o Mal, Glauber Rocha traz à tona personagens e instituições que se fundem, para compor tipos que são específicos e generalizantes, ao mesmo tempo. Corisco e Dadá, por exemplo, são também Lampião e Maria Bonita. Inclusive, para que os personagens sejam polivalentes, o diretor insere alguns elementos, na história, que, à primeira vista, parecem desconexos e anacrônicos. No final, Cristino manda Dadá buscar a filha deles, mas a História nos conta que o casal tinha um filho. Quem tinha uma filha era Lampião e sua Santinha. Sebastião também é resultado da fusão de vários personagens. Nele é possível reconhecer muito da história e da filosofia de Antônio Conselheiro. Em razão desse caráter múltiplo dos personagens de Glauber, em *Deus e o Diabo na terra do sol*, Ismail Xavier afirma:

Seu estilo [o do filme] se ajusta perfeitamente ao fato de que fala de Corisco, Lampião, Antônio Conselheiro, Beato Lourenço, Padre Cícero e outras figuras históricas sem que a representação dos indivíduos, e dos fatos em que se envolveram, procure aparentar uma fidelidade rigorosa à história datada e documentada, a dos livros eruditos e da cultura oficial. (XAVIER, 1983, p. 90).

Resta, agora, comentar a ambivalência de Antônio das Mortes. Assim como Ismail Xavier constata a semelhança entre alguns aspectos da religiosidade e do cangaço, chegando a afirmar que, no filme, Sebastião e Corisco apresentam “na simetria de suas inversões, sua unidade profunda” (XAVIER, 1983, p. 99), o que, obrigatoriamente, implica a análise de cada personagem, em território alheio, e, revelando a linha extremamente tênue que separa Bem e Mal, pode-se considerar Antônio das Mortes uma espécie de síntese das mesmas contradições. Isso se complica ainda mais, diante da estrutura bipartida da história. As possibilidades de interpretação são muitas. A princípio, pode-se considerar o patrão (e o capitalismo) como um inimigo da classe operária, representada por Manuel e Rosa. Logo, a religiosidade e o cangaço figuram como opções de reação ao sistema. Outra alternativa é a conclusão de que a religiosidade e o cangaço podem significar novos modelos de exploração e escravidão. Assim, Igreja, cangaço e patrão podem ser colocados do mesmo lado, e contra o povo.

A quem, então, serve Antônio das Mortes: ao poder oficial ou ao povo? Inicialmente, o personagem pode ser identificado com o poder e com a opressão que Sebastião e Corisco também concretizam, quando declara: “[...] eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco e depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa.” (DEUS, 1964). Como último argumento, além da fala do personagem, veja-se esta citação de Ismail Xavier: “Antônio das Mortes não é um; ele se multiplica na imagem como um símbolo das forças repressoras.” (XAVIER, 1983, p. 108).

Contudo, há argumentos suficientes para encarar Antônio como um simpatizante do povo, pois é ele quem livra Rosa e Manuel de Sebastião e de Corisco, apesar de esse não ser o seu objetivo primordial. Com sua ação, o matador garante o direito do povo, afinal, “a terra é do homem; não é de Deus

nem do Diabo”. (DEUS, 1964). Rosa e Manuel sobrevivem, “para contar a história”, e para começar nova vida, no mundo em que ajudaram a modificar. No final do filme, a história do casal é concluída, mas a de Antônio encerra-se apenas aparentemente. De *Deus e o Diabo na terra do sol* para *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* não é apenas o aparecimento de um novo cangaceiro que motiva a volta do matador. É, acima de tudo, a falta de tomada de uma posição clara e efetiva que reinsere o personagem, no confronto entre o povo e os poderosos. Em *Deus e o Diabo na terra do sol*, a luta entre o Bem e o Mal estava apenas começando. O golpe era só o começo...

2.3 OS FUZIS NO COMBATE AO “DRAGÃO DA MALDADE”

No mesmo ano em que Glauber Rocha filmava *Deus e o Diabo na terra do sol*, Ruy Guerra fazia *Os fuzis*. Tendo como ponto de partida o mesmo contexto social, os dois filmes apresentam vários pontos de contato. A exploração e a realidade dura do sertão são as principais preocupações da história, desde o início, em que um discurso, em tom inflamado, destaca a morte, a angústia, a fé, o castigo e a seca. No entanto, o mais importante é a força que está por trás de quem é constantemente explorado e obrigado a sobreviver, em condições de miséria extrema. Como em *Deus e o Diabo na terra do sol*, em *Os fuzis* a religiosidade também aparece como um modo de fazer o povo resistir às adversidades: “A força da fé, que é divina, é eterna. É maior que a força dos músculos.” (OS FUZIS, 1964).

A produção de Ruy Guerra também problematiza a religião. A fé é o ponto de partida para a concretude da ação humana. O uso da religião serve para conscientizar o povo de seu poder e de que a revolução é possível. Ela é uma espécie de milagre que pode ser operado pelo homem comum. Em vista disso, o filme cumpre a função de dar uma amostra do imenso poder das massas, mostrando uma realidade e a necessidade urgente de mudança, em

conformidade com os princípios do Cinema Novo, que, “de modos distintos, enfrentou essa tarefa de trabalhar a ‘tradição popular’ e, dentro dessa matriz identificadora, examinar criticamente a realidade social, de modo a evidenciar a necessidade da prática transformadora”. (XAVIER, 1983, p. 118).

Outra similaridade entre os filmes de Ruy Guerra e Glauber Rocha é a utilização da água como metáfora da liberdade. A referência a córregos, rios e ao mar vai ao encontro da frase que opõe mar e sertão e perpassa todo o filme de Glauber. Em razão disso, *Os fuzis* também retomam *Os sertões* e a figura de Antônio Conselheiro. Em nome da fé, esse personagem histórico construiu um exército popular. Sem dúvida, sua atitude deu consciência aos seus seguidores de que eles deveriam ser agentes do processo de mudança que tanto julgavam necessário. Mas, confrontando-se com esse aspecto positivo, podia-se entrever a alienação provocada pelo fanatismo que o líder religioso despertava em muitos.

Assim como o Santo Sebastião prega a existência de um lugar melhor a seus seguidores, em *Os fuzis* corre a notícia de um boi santo, capaz de fazer chover. Uma referência parecida com essa já foi mencionada aqui, na análise de *Barravento*, em que Glauber Rocha explicita, na epígrafe, a inércia que pode ser causada pela fé desmedida, porque é bastante cômodo, para o homem comum, confiar em um milagre divino e simplesmente esperar, em vez de agir. O boi e o líder religioso simbolizam, no filme de Ruy Guerra, o messianismo, sobretudo na cena em que os sertanejos, com ramos nas mãos, fazem um tapete para o boi santo e para o homem que o conduz e que lidera uma multidão de fiéis.

Outra relação entre *Os fuzis* e *Barravento* pode ser identificada na fome como elemento que motiva a revolução e coloca em lados opostos o poder oficial e o poder popular. No filme de Glauber, a falta de peixe obriga os pescadores a enfrentar o patrão e a polícia. Na produção de Ruy Guerra, em que soldados tentam evitar o saque de mercados pela população, a imagem de mil e duzentos soldados, que matam quinze mil homens, faz novo resgate da revolução liderada por Antônio Conselheiro e firma o confronto entre poderes diferentes, porque representam o esquema capitalista dos que dominam e dos

que são explorados.

A violência, obviamente, como nos filmes de Glauber, surge, em *Os fuzis*, como conseqüência da dominação e são os próprios soldados que parecem desconsiderar a força e a vontade do povo para a revolução, no momento em que, apenas se preocupando com o contingente, fornecem armas à população. Paulatinamente, a revolução vai se mostrando urgente e indispensável. Assim como Firmino, no primeiro filme de Glauber, *Gaúcho*, um caminhoneiro, desempenha função primordial em *Os fuzis*, servindo como precipitador da reação popular. As principais interferências desse personagem acontecem, na história, quando ele fala contra o Governo, que, sabendo que o povo tinha fome, em vez de mandar comida, ordenou que os soldados vigiassem os depósitos de suprimentos, e quando ele se volta contra um soldado, que matou um homem por engano, chamando-o, ironicamente, de “defensor da lei”.

Outros caminhões, carregados de comida, chegam à cidade. Com duas coisas abundantes e antagônicas, a fome do povo e o estoque de comida, a revolução acontece, afinal: “A gente tem fé e tem fome. Só faltava o milagre.” (OS FUZIS, 1964). Nesse momento, a ruptura com a religiosidade acontece. Esse episódio equivale, em *Barravento*, à parte em que a comunidade coloca em descrédito a santidade de Aruan e, em *Deus e o Diabo na terra do sol*, ao episódio em que Rosa livra Manuel da dominação do Santo Sebastião.

Ruy Guerra faz a revolução coincidir com a ruptura religiosa. A chuva não veio e a fome não passou. A população, então, se vê obrigada a buscar uma saída para o problema, ainda mais depois de a fome ter vitimado mais uma criança. Essa poderia ser apenas mais uma morte, mas, diante de tantos caminhões carregados de comida e da provocação de Gaúcho, que culpa o pai pela morte do filho, o acontecimento acaba detonando a revolta. O encadeamento dos fatos inicia a revolução, somando-se à atitude do caminhoneiro, que acusa o pai do garoto morto de “covarde”, cobrando dele uma reação, e, para dar o exemplo, tenta parar o primeiro caminhão a tiros. O milagre da multiplicação dos pães, enfim, acontece. Gaúcho é baleado e morto, mas sua atitude foi decisiva, para garantir a sobrevivência do povo, que venceu a fome e

o fanatismo religioso. E o boi? Não deixou de ser boi, mas deixou de ser santo e, como não choveu, foi dividido em muitos pedaços de carne.

Com esse final, firma-se definitivamente a ligação de afinidade e simetria que há entre *Os fuzis* e a ideologia que alicerça os filmes de Glauber Rocha. Reagindo à exploração, fazendo saques e matando o boi santo, o povo manda um recado claro aos dominadores: ele existe e sabe que tem nas mãos uma força transformadora. Glauber escreve sobre isso, em *Estética da fome*, quando cita o exemplo do argelino, que age, para passar a ser visto ou percebido pelo francês. A violência serve justamente para dar essa visibilidade, porque, através dela, não é apenas a alienação popular que cessa; cessa também a alienação daqueles que representam os exploradores, que, até então, autorizados pela subserviência muda dos explorados, não julgavam possível nenhuma transformação, nas proporções da revolta que acabam de presenciar.

A morte do boi santo contribui muito para causar esse grande impacto. É a luta não de Deus contra o homem, mas a luta do homem contra uma crença, que, além de esperança, para se manter persistente, não lhe dá nada de concreto. Matando o boi e recusando a fé cega e infinita, o povo responde ao descaso dos governantes. A religião e a Igreja simbolizam e exercem o domínio. Por isso, a ruptura religiosa representa a queda do sistema social vigente, cujo escalonamento, por causa da hierarquia, motiva a exploração dos mais fracos pelos mais fortes. No momento em que os personagens do filme de Ruy Guerra pegam nas armas e carneiam o boi, para matarem a fome, eles travam o primeiro combate contra os exploradores, reunidos por Glauber Rocha na figura de um dragão, “o dragão da maldade”, que deve ser derrotado por São Jorge, “o santo guerreiro” e do povo. O milagre, em *Os fuzis*, não vem dos Céus, nem do boi santo, mas do povo, que mostra, afinal, quem é santo de verdade.

Em 1969, Glauber fez seu primeiro filme colorido, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, ou, simplesmente, *Antônio das Mortes*. O texto da epígrafe é longo, mas revela a mitologia glauberiana, que comanda e permeia toda a obra do cineasta:

Os cangaceiros, bandidos místicos, desapareceram do Nordeste brasileiro em 1940. O mais célebre de todos foi Lampião que capitaneou uma luta de vinte e cinco anos contra o governo. Ainda hoje, de tempos em tempos, surgem bandos de cangaceiros que tentam recuperar a lenda de Lampião. São Jorge é o santo católico mais popular do Brasil. Há uma divindade análoga na religião negra de origem africana: Oxóssi. São Jorge e seu duplo Oxóssi são chamados pelo povo de “santo guerreiro”. Este filme se inspira na lendária guerra do “dragão da maldade contra o santo guerreiro”. Jagunços são matadores de aluguel, coronéis são grandes proprietários de terra, beatos são comunidades de camponeses miseráveis e místicos. Santa é a pessoa que dirige espiritualmente essas comunidades. (O DRAGÃO, 1969).

A passagem transcrita acima faz referência a elementos que sustentam a ideologia do cinema de Glauber Rocha, “menino que nasceu em Vitória da Conquista, no sertão da Bahia, onde jagunços, cangaceiros, beatos e políticos são parte do cotidiano”. (GLAUBER, 2004). Já no início, o diretor enfatiza os cangaceiros, chamados de “bandidos místicos”, definição que encerra a dualidade desses personagens polêmicos. O fato de a epígrafe destacar a luta de Lampião contra o Governo é relevante para a interpretação que identifica o cangaço com os interesses do povo, relação que, no filme em questão, fica mais evidente do que em *Deus e o Diabo na terra do sol*, de 1964. Também sobre o cangaço, ressalte-se a utilização do movimento como ícone da revolução transformadora, postulada por Glauber e pelos demais adeptos e idealizadores do Cinema Novo, razão pela qual, mais de meio século depois do desaparecimento dos cangaceiros, esses personagens são revisitados e continuam a ser usados como sinônimo de luta e de justiça social.

Além do cangaço, o texto acima também ressalta a importância da religiosidade, chegando mesmo a utilizar o místico e lendário confronto entre São Jorge e o dragão como metáfora do confronto entre os cangaceiros, em nome do povo ou dos “beatos”, e o coronelismo, respectivamente. De resto, cumpre ressaltar o elenco de personagens, que representam, alegoricamente, os dois lados extremos do jogo de poder comum, principalmente, na sociedade do Norte e do Nordeste do Brasil. Jagunços, coronéis, cangaceiros, beatos e líderes religiosos protagonizam a luta do Bem contra o Mal, que, em *Antônio das Mortes*, sairá derrotado, e com a ajuda do jagunço, personagem de Maurício do

Valle. Nos cinco anos que separam este filme de Glauber do anterior, *Deus e o Diabo na terra do sol*, Antônio das Mortes parece ter passado por um processo de amadurecimento, pois, se, na produção de 1964, o matador de cangaceiros ainda oscilava entre o poder oficial e o popular, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* o personagem assume uma posição.

Antônio das Mortes começa a história, ao lado dos poderosos da região, pois é contratado por Matos (Hugo Carvana), o delegado, a pedido do coronel (Jofre Soares), para matar Coirana, um cangaceiro que vem perturbando a ordem do pequeno povoado de Piranhas. Logo que chega à cidade, Antônio duela com Coirana. A cena remete ao jogo de capoeira entre Firmino e Aruan, em *Barravento*, sobretudo quando a oposição inicial dos personagens, em ambos os filmes, é relacionada ao final, que acaba por aproximá-los. Aruan entende o desejo de mudança de Firmino, assim como, no decorrer de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Antônio vai compreendendo a revolução de Coirana e do bando chefiado por ele. No duelo, eles são separados apenas por um lenço vermelho, que cada um segura com os dentes, em uma das extremidades. É no antagonismo que os personagens descobrem que o poder da complementaridade pode transformá-los em uma única força, maior e em favor do povo.

Essa identificação é facilitada, porque o matador também representa uma espécie de poder paralelo, à margem da sociedade, assim como os cangaceiros. Antônio não deixava de representar a lei e a ordem, mas também não era investido do poder oficial da polícia. O vínculo entre o jagunço e os novos cangaceiros é demonstrado claramente, na cena em que o atirador conta a Matos que, em seu primeiro encontro com Corisco e Lampião, chegou a ser convidado a fazer parte do bando, mas recusou a oferta, transformando-se no maior perseguidor e matador daqueles que ele julgava ser “seu espelho”.

Já predisposto, então, à causa defendida pelo cangaço, Antônio, mesmo depois de ter matado Coirana, tenta se redimir de seus erros. Para isso, é primordial o contato dele com a Santa, personagem que alguns interpretam como sendo Oxóssi, o duplo de São Jorge, no candomblé, anunciado na

epígrafe do filme. Outros, porém, relacionam a Santa a Iansã, por sua forma feminina, como se ela fosse o orixá correspondente à forma masculina de Oxóssi. Independente da entidade relacionada ao personagem, o que importa mesmo é o fato de ela ser mais uma aliada do povo e, como a Santa é definida, pelo diretor, como “a pessoa que dirige espiritualmente” a comunidade, constata-se que Antônio das Mortes passa totalmente para o lado do povo, porque se aliou a todos os representantes da cultura popular.

A atração da Santa sobre Antônio é relevante e estabelece diferença importante entre esse filme e *Deus e o Diabo na terra do sol*. Lá, o personagem mata os beatos, ajudando Rosa, na luta contra Sebastião. Aqui, ele tenta salvar os beatos, assassinados a mando do coronel, e se redime, através da religião que a Santa representa. Entretanto, é necessário mencionar que não foi a postura de Antônio que mudou, em relação à fé e à religiosidade. O que o aproxima da Santa é o fato de ela representar um orixá e, portanto, ser avessa à dominação exercida pela religiosidade oficial.

E Antônio só se dá conta do apelo popular da Santa, quando ela o faz lembrar-se de suas ações: “[...] não fale no nome de Deus, não. Meus pais e meus avós foram ser beatos e morreu tudo nas suas mãos. Meus irmãos foram pro cangaço e morreu tudo nas suas mãos.” (O DRAGÃO, 1969). Em seguida, ela ainda diz a Antônio que, se Coirana morrer, o povo também irá morrer, de fome e de sede. Diante disso, o matador de cangaceiros se dá conta de seus erros e de que ainda há tempo de corrigi-los. O encontro com a Santa, portanto, funciona como uma epifania para o personagem. Durante o processo, Antônio descobre a si mesmo e, decidido a assumir a culpa e a pagar pelos pecados cometidos, ele finalmente se define, ficando do lado que julga ser o correto.

O golpe de misericórdia vem com as palavras de Coirana, que, prestes a morrer, diz ao seu assassino: “O dragão é você, Antônio. É você!” (O DRAGÃO, 1969). O que Coirana disse não era novidade. Em *Deus e o Diabo na terra do sol*, cego Júlio já havia alertado Antônio sobre como as ações dele repercutiam junto ao povo: “A culpa não é do povo, Antônio.” (DEUS, 1964). Depois de a revelação feita e compreendida por Antônio, ele muda totalmente de lado e usa

sua força em favor do povo. Antônio é o rival que vira aliado, mudança que assinala seu caráter dialético, pois ele vai lutar por justiça, mas com a crueldade e a violência de sua experiência como matador.

O que era dúvida, em *Deus e o Diabo na terra do sol* e no início de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, transforma-se em certeza e o jagunço avisa aos do lado de lá que mudou de idéia e de “partido”: “Eu já tô entendendo quem são os inimigo.” (O DRAGÃO, 1969). Uma das primeiras atitudes do personagem é pedir que o coronel abra o armazém, para dar comida ao povo, e permitir a divisão e a doação de parte de sua terra, para que todos tenham onde plantar e morar. Diante dessa proposta, o coronel reage, contratando Mata Vaca, outro jagunço, para dar cabo de Antônio das Mortes, afinal, ele, como autoridade na região, não podia permitir um desmando como esse e, talvez, o mais importante: não podia ceder a um discurso socialista, que previa a diminuição de sua propriedade e de seu lucro. A guerra tinha sido declarada. Para combater o “dragão”, a comunidade se prepara, como bem demonstra a expressiva cena em que o padre, a Santa e um negro, que representa São Jorge, na história, vão, armados, ao encontro de Antônio das Mortes, no sertão.

A igreja, em plena praça, é o cenário do confronto final. O coronel e Laura são levados em cortejo, carregados pelo povo, e, à porta da igreja, chamam Antônio para o combate. Nesse momento, porém, quem responde é o professor, mesmo depois de ser advertido pelo matador de que ele devia lutar com as idéias e deixar aquele confronto para quem era jagunço de profissão. O professor não dá ouvidos a isso e sai da igreja atirando. A passagem é muito significativa, porque, no filme, era a segunda vez que o professor pegava em uma arma, para fazer a revolução. Qualquer semelhança com a luta armada e diária do período da ditadura não é mera coincidência. O professor (Othon Bastos) representa toda a classe de intelectuais, os quais foram vítimas da censura, dos exílios e das torturas, em todo o Brasil. O próprio Glauber fazia parte dessa classe. A figura do professor começando o tiroteio representa a ampliação da revolução, que ganhava as ruas, no contexto real, com intensa

participação daqueles que, normalmente, eram considerados avessos à violência. A luta pela liberdade mobilizava a todos, artistas, professores, estudantes e até mulheres.

O lado do povo vence o combate e quem surge para matar “o dragão da maldade” e livrar o povo da exploração e da dominação exercidas por ele é São Jorge e a Santa (seu duplo Oxóssi), que acertam o coronel com uma flecha. O *dragão da maldade contra o santo guerreiro* originalmente foi pensado como um *western*, pelo significado que esse gênero encerra. Ele é, nas palavras de Glauber Rocha, “a conquista do Oeste americano”, “a transformação”, “a marcha da civilização”. Nesse filme, o diretor leva para as telas a revolução que dominava o país. A diferença é que, na ficção, os protagonistas são metáforas restritas a um microcosmo, mas, “para bom entendedor, meia palavra basta”.

O final do filme não remete apenas à epígrafe, mas também a referências feitas ao longo do filme. O povoado de Piranhas está em festa, no início da história. Em plena praça, uma peça está sendo representada. A encenação tem Lampião como personagem principal. Ele arrasa todas as cidades por onde passa, desafiando os homens a enfrentá-lo e declarando agir em nome do povo. Na seqüência, é mostrado um desfile cívico que comemora a data de sete de setembro, com uma faixa em verde e amarelo, com a inscrição: “Independência ou Morte”. Obviamente, a justaposição dessas cenas não é casual e marca, ao mesmo tempo, o cangaceiro como ícone popular e a necessidade de transformação, que previa luta e violência, afinal, era preciso conquistar a liberdade, nem que isso custasse a vida. Novamente, Glauber usa sua arte para fazer o seu papel na revolução e conclamando o povo à revolta. Como ele mesmo dizia: “O cinema é a mais radical das expressões políticas.” (GLAUBER, 2004).

A exaltação do cangaceiro, no início do filme, ganha continuidade, depois, quando Antônio das Mortes, encarregando-se do sepultamento de Coirana, opta por não enterrá-lo. Em vez disso, o jagunço transforma seu rival em uma espécie de árvore, pendurando-o em galhos secos, em meio ao sertão, o que é suficiente para conferir vida ao movimento revolucionário do cangaço e garantir

que muitos Coiranas atualizem e reavivem seus princípios. Mas a homenagem de Glauber não é só para o cangaço. Como em *Deus e o Diabo na terra do sol*, o diretor associa o ideal libertário do movimento a personagens que contribuíram para a transformação do sertão. Além de Lampião, são citados Antônio Silvino, Antônio Conselheiro, Beato Sebastião e Padre Cícero.

O que não se pode perder de vista é o período que separa *Deus e o Diabo na terra do sol* de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. O primeiro filme, feito em 1964, ano do golpe militar, mostrava, no final, otimismo e esperança, apesar de ser indiscutível o fato de que a luta era, sim, necessária. Em 1969, depois de muitas passeatas, torturas, prisões e bombas de efeito moral, o clima era outro. Em vez da corrida para o mar, há a chacina dos beatos. A sensação de frustração e derrota, em uma luta desigual, é refletida no filme.

Um desabafo invade a tela, no momento em que o professor, diante de toda a população assassinada, ataca um sobrevivente (não por acaso um negro). Enquanto o agride, o professor lamenta a falta de mudança que faz o sofrimento ser sempre o mesmo, cena que é coroada com a identificação do negro: “Brasil! Brasil!” (O DRAGÃO, 1969). A estagnação e a ausência de conquistas, depois de tanta luta, são constatadas, o que diminui, e muito, a certeza que norteava o filme anterior, de que a transformação era possível (afinal, naquela época, a revolução estava ainda começando). No entanto, o otimismo não é totalmente abandonado. Desistir da luta? Jamais. “Levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima.” (O DRAGÃO, 1969).

3. CULTURA DE RAIZ

3.1 A VOLTA DOS QUE JÁ FORAM.

Ao longo da História, pode-se perceber que os movimentos culturais desenvolvem-se em um contínuo processo de ação e reação. Se “tudo pressupõe uma resposta”, é natural que, com um público diversificado, as respostas também se multipliquem. Aquelas muito ou parcialmente negativas, ao evidenciarem as “falhas”, motivam mudanças, que, por sua vez, dão início a outras tendências. É assim na moda, na literatura, no cinema, na política... É comum que dois períodos artísticos muito próximos sejam bastante diferentes, porque, sem reação, não é possível romper com o antigo e fundar o “novo”. Porém, algumas formas de expressão tornam-se tão significativas para determinada cultura que, mesmo depois de ultrapassadas, ficam como pontos de referência e passam a ser constantemente revisitadas e reinterpretadas.

A própria História admite e segue esse duplo caminho. O passado é importante para a História, ao mesmo tempo em que o presente a constrói, dia após dia, e, dele, o que restar como de fato importante, também vira passado e História. O conceito de identidade, por se relacionar fortemente com essa marcha evolutiva (e histórica), assume também esse caráter duplo e, para muitos, paradoxal. Pelo fato de a identidade ser celebrada como conceito móvel e em construção permanente, não se aceita a idéia de que ela também pode e deve se deter sobre o típico, apesar de esse adjetivo sugerir a fixação de um elemento vinculado a determinada cultura. Mas o típico existe e é pertinente para a discussão da identidade, a qualquer tempo.

O típico oscila entre o que foi ultrapassado e o que ainda permanece, condição ditada pela força desse conjunto de elementos ou dessa representação, junto ao conceito de brasilidade. De acordo com Stuart Hall, em *Da diáspora*, na busca incessante pela representação adequada do país, nas

mais diferentes épocas, o que hoje é sinônimo de tipicidade é resultado de escolhas que deram certo e que, mesmo depois de substituídas, passaram a ser encaradas como símbolos nacionais, partes de “um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta [...] que chamamos de ‘tradição’”. (HALL, 2003, p. 29).

Inserem-se, nessa categoria, dois ícones de grande popularidade: o caipira e o cangaceiro. Um e outro ganharam o Brasil e o mundo e passaram a ser referências, porque particularizam e diferenciam o povo brasileiro em relação às outras sociedades. A cultura caipira e o cangaço, apesar de não representarem a sociedade brasileira contemporânea, fazem parte de nossa identidade cultural, de nosso passado histórico e, portanto, compõem o imenso mosaico das sucessivas representações forjadas para expressar a brasilidade. A sobrevivência desses símbolos é resultado da extrema conformidade com a realidade brasileira de determinada época e, conseqüentemente, da reação do público, que se identificou com essas representações. Em razão disso, tanto o caipira como o cangaceiro têm um acentuado aspecto folclórico ou arquetípico e fazem parte do imaginário popular.

A importância desses elementos, na História da formação da identidade brasileira, implica retomadas constantes. São releituras que tentam contribuir com a manutenção dos mitos, evidentemente, mas, sobretudo, que ajudam a formular raciocínios que enriquecem aquela compreensão primeira, e com um ponto a seu favor, afinal, leituras posteriores, mais distanciadas historicamente, quase sempre contam com uma maior nitidez, porque conseguem avaliar melhor os fatos, isentando-se mais do que aqueles que acompanharam tudo, no calor da hora. Renato Ortiz menciona essas retomadas, quando, em *Cultura brasileira & identidade nacional*, comenta a função do “intelectual como mediador simbólico”.

Seguindo o raciocínio do autor, pode-se afirmar que, no momento em que passaram a constituir símbolos nacionais, o caipira e o cangaceiro, através da representação, foram descolados da realidade. Claro, afinal, toda representação passa pelo filtro do artista, que concebe a realidade a ser trabalhada de um

modo subjetivo e, portanto, bastante específico. Os desvios aumentam, quando os símbolos são revisitados e reinterpretados, muito tempo depois. Entretanto, aumentam também as perspectivas de análise. A transformação é inerente ao resgate, mas, ao mesmo tempo, voltando àquilo que é considerado típico, fica garantida a sua permanência, porque “este elemento da tradição subsiste, de forma reelaborada”. (ORTIZ, 1994, p. 140).

Essa parte fixa que compõe a identidade cumpre a mesma função de referencialidade desempenhada pelos clichês. A transitoriedade é exigida pelo conceito de brasilidade, para dar conta da evolução da sociedade e do mundo que a cerca. Por outro lado, as características típicas são absolutamente necessárias, porque funcionam como cartões de visita. Através delas, somos reconhecidos e nos apresentamos: “Não temos conhecimento de um povo que não tenha nomes, idiomas ou culturas em que alguma forma de distinção entre o eu e o outro, nós e eles, não seja estabelecida [...]” (CASTELLS, 1999, p. 22). Enquanto servir para esse fim, o típico garantirá sua sobrevivência. A retomada acaba sendo um teste para a abrangência e a atualidade dos símbolos produzidos no passado e a simples escolha entre esse ou aquele já é meio caminho andado, porque a simples associação de um símbolo “antigo” a um contexto inteiramente novo já é prova suficiente da pertinência de seu significado. Assim, autofagicamente, a cultura vai consumindo e modificando os símbolos que ela própria produziu.

Outros dois aspectos que caracterizam esse processo de retomada são o nacionalismo e a metalinguagem. Em tempos de globalização, a ênfase nacionalista é praticamente uma exigência, para conter o processo de “despersonalização” ou de mudança significativa, causado pelo avanço do hibridismo e que tem grande efeito sobre a identidade cultural. Já a metalinguagem ganha ênfase, porque, nos casos de retomada do que é considerado típico, em uma determinada cultura, o artista é levado a pensar sobre a produção dos elementos simbólicos do passado e do presente. O cruzamento de períodos diferentes provoca uma percepção ampla do significado do nacionalismo e da produção de um discurso nacionalista. Se, antes, o

nacionalismo cumpria uma função, hoje ele se destina a uma finalidade totalmente distinta. Por essa razão, os teóricos definem o nacionalismo contemporâneo como “mais reativo do que ativo, tende a ser mais cultural do que político e, portanto, mais dirigido à defesa de uma cultura já institucionalizada do que à construção ou defesa de um Estado”. (CASTELLS, 1999, p. 47).

Sendo assim, em conformidade com o que Hall postula, em *Da diáspora*, o resgate, hoje, é necessário, por causa do efeito “desterritorializante” da globalização, que “afrouxa os laços entre a cultura e o ‘lugar’”. (HALL, 2003, p. 36). Apenas símbolos já instituídos e cancelados podem ser usados, na formulação de um tipo de arte que privilegia a resistência. Outro critério que deve ser levado em conta, na hora de escolher o que será resgatado, é o apelo popular.

Nesse quesito, as representações regionalistas são unanimidades, porque estabelecem uma ponte entre a sociedade contemporânea e uma outra, particular, menos influenciada pelas ondas estrangeira e tecnológica, que guarda nossas raízes, nossa essência, porque “é parte de uma ‘comunidade imaginada’”. (WOODWARD, 2003, p. 28). Assim como o nacionalismo, hoje, tem outra finalidade, a função do símbolo tomado de empréstimo também irá variar, o que relativiza o caráter fixo daquilo que é típico em uma cultura. Essa afirmação oferece nova perspectiva à questão da História e da identidade, pois “não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação”. (WOODWARD, 2003, p. 28).

Dessa forma, o caráter fixo do conceito de identidade cede espaço à fluidez e à mobilidade, quando as formas engessadas do passado, depois de resgatadas, tornam-se vivas, no diálogo com o presente. Stuart Hall, em *Quem precisa de identidade?*, relaciona esse processo ao desconstrucionismo, que “coloca certos conceitos-chave ‘sob rasura’”. (HALL, 2003, p. 104). Tal atitude, que relativiza e desestabiliza uma idéia já pronta, comprova a natureza metalingüística da recuperação de um símbolo, bem como atesta a duplicidade

da representação tomada de empréstimo, que pode ser definida como “uma idéia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas”. (HALL, 2003, p. 104). No estudo em questão, Hall simplifica a questão da retomada e da associação entre passado, presente e futuro, através de um jogo de palavras: *roots* e *routes*, porque, muitas vezes, precisamos voltar às raízes, para (re)definirmos nossas rotas.

3.2 BAILE PERFUMADO: LAMPIÃO REDIVIVO

Em 1997, veio a público o filme *Baile perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. A produção foi a grande vencedora do Festival de Cinema de Brasília, conquistando, inclusive, o prêmio de melhor filme. A história contada não é a de Lampião, mas a de Benjamin Abrahão Botto, libanês que se naturalizou brasileiro, depois de mudar-se definitivamente para cá, para fugir da convocação para lutar na Primeira Guerra Mundial. No entanto, na trajetória desse personagem, havia vários pontos que o relacionavam a Lampião e a seu bando, além de constituírem um rico material para um roteiro cinematográfico.

A escolha do personagem central do filme é particularmente interessante e acertada, porque sai do lugar comum, já que o roteiro propõe muito mais do que outro filme sobre o rei do cangaço, e porque, dessa forma, multiplica os tópicos que vão se cruzando, para consolidar a importância do filme. Muitas coisas são trazidas à tona, em *Baile perfumado*. O resgate do cangaço é apenas um viés que resulta em mais uma das muitas leituras que existem desse movimento polêmico, que ganhou fama internacional e dominou o Norte e o Nordeste do país, por mais de um século. A vantagem é que, dentro do filme, e, portanto, associado a diversos fatores que tinham de ser citados, para contar parte da vida de Benjamin Abrahão, o cangaço é analisado sob outra perspectiva.

O fotógrafo sírio-libanês-brasileiro relacionava-se a pessoas que também eram importantes para Lampião e seu bando, embora de modos diferentes. Então, vejamos. O primeiro ponto de contato entre os dois é padre Cícero, de quem Abrahão foi secretário. Foi por intermédio do padre que ele conheceu Lampião, em 1926, em Juazeiro do Norte. A segunda pessoa importante para o fotógrafo e para o cangaceiro é Ademar Bezerra de Albuquerque, dono da ABAFILM e quem cede os equipamentos de foto e filmagem para que Benjamin documente as atividades do bando de Lampião. Não há registro de que Lampião tenha conhecido Ademar, mas a cessão dos equipamentos a Abrahão atendia também a um desejo do rei do cangaço, de ser fotografado, por pura vaidade, e, evidentemente, para usar as imagens em favor de uma maior repercussão à sua causa.

Ambos já tinham a Igreja e, de certo modo, a imprensa como aliadas. A palavra de padre Cícero era lei, em toda a região, e Ademar cedia filmes e imagens aos principais jornais do Estado. Faltava contar com a proteção de uma autoridade oficial, papel que coube ao Coronel João Libório. Representante do poder oficial, mas, ao mesmo tempo, exemplo de corrupção, o coronel teve fundamental participação, no acordo firmado entre Lampião e Abrahão e, depois, entre Abrahão e Ademar. Graças à influência do Coronel Libório, o fotógrafo conseguiu: acesso livre ao bando de Lampião; proteção política, para evitar represálias, depois da veiculação das imagens dos cangaceiros na imprensa; e vida longa ao rei do cangaço, já que, enquanto todos continuassem lucrando, com o esquema que tinha sido meticulosamente armado, não havia razão para que Lampião fosse morto ou capturado.

Em *Bandoleiros das catingas*, Melchides da Rocha comenta a permanência dos cangaceiros em Angicos: “Era notório que Lampião e seu bando ali viveram para mais de cinco anos, sem que os molestassem.” (ROCHA, 1988, p. 70). A citação ajuda a comprovar a reciprocidade entre as autoridades e o cangaço, mas essa relação é afetada, a partir do momento em que Lampião aumenta o seu poder de ameaça à polícia. Como era de se imaginar, as imagens do bando liderado por ele caem como uma bomba sobre governantes,

militares e policiais e começa a pressão política sobre Libório, Ademar e Abrahão. Obviamente, com isso, Lampião também fica em desvantagem, porque Libório tem o controle da situação. Bastaria uma ordem dele para a festa acabar, o que de fato acontece, no final da história. Lampião era um bandido procurado pela polícia e, com suas fotos publicadas, em jornais de renome, um questionamento foi inevitável: como Abrahão tinha acesso ao bando e as volantes não? Não demorou muito e a repressão deu o ar da graça. Todo o material iconográfico produzido por Benjamin Abrahão foi apreendido e ele foi acusado de estar agindo “contra o regime”. Com a interferência do Governo, ainda mais que a época era de ditadura, a proteção e os favores cessam e dão lugar à atitude que se esperava dos representantes da lei.

O coronel Libório recusa-se a usar sua influência, para liberar o material apreendido, permite que o tenente Lindalvo Rosa continue sua caçada a Lampião e seu bando e torna-se suspeito da morte de Benjamin Abrahão, assassinado com 42 facadas, em circunstâncias que até hoje não foram bem explicadas. Aliás, como a participação de Lindalvo Rosa está totalmente atrelada ao personagem do coronel, o tenente é mais uma peça-chave, no jogo de poder armado por Libório, Ademar e Abrahão, mas que acaba por ganhar uma dimensão muito maior do que a esperada, porque, através das imagens e dos filmes, que mostram Lampião e seus seguidores, detona-se a guerra entre o poder oficial e o poder paralelo.

Além de contar com a proteção de Libório, com a ajuda de Ademar e Abrahão, para difundir sua causa, e com a influência de padre Cícero, o rei do cangaço ia ganhando cada vez mais aliados. Aqueles que tinham suas vidas poupadas pelo líder do bando, por influência de Maria Bonita, ou não, assumiam uma dívida de gratidão. Porém, em outras vezes, os aliados eram conquistados, em troca da garantia de sobrevivência aos ataques freqüentes dos cangaceiros. Independente do motivo, o fato é que Lampião tinha boas relações com promotores de justiça e políticos importantes da região. O mais famoso deles foi o coronel Rezende, prefeito de Pão de Açúcar, que, depois de emprestar dinheiro ao líder dos cangaceiros, passou a fornecer ao bando bebidas, charutos

e objetos de uso doméstico. Em troca de todos esses favores, Rezende, além de saber-se seguro, conseguiu interferir várias vezes, para salvar pessoas capturadas, nos saques e nas invasões do grupo à cidade, e quase fechou um acordo entre o bandido mais procurado do sertão e os Governos da Bahia e de Pernambuco.

Essa penetração de Lampião, nas esferas oficiais do poder, irritava seus inimigos políticos. Era como se o cerco se fechasse e as autoridades se sentissem mais ameaçadas e vulneráveis à ousadia do cangaço. No filme *Baile perfumado*, há uma cena em que Virgulino afirma a Abrahão que é o “governador do sertão” e que não tem outra saída, a não ser a de esgoelar aqueles que lhe desobedecerem. De acordo com a História, o rei do cangaço não apenas se auto-intitulava governador, mas visava a esse cargo.

Certa vez, chegou mesmo a escrever uma carta, enviada, depois, por um homem que tinha sido refém do bando, por vários dias, ao Dr. Júlio de Melo, Governador interino. No texto, Lampião fazia a seguinte proposta: ele governaria o Estado até Rio Branco e “a autoridade legal governaria de Rio Branco ao Recife”. (ROCHA, 1988, p. 100). O acordo não foi realizado, mas o fato comprova, mais uma vez, o fácil acesso de Lampião às autoridades e a pretensão do líder do cangaço de sair da marginalidade e oficializar seu poder.

Claro que, para alcançar esse objetivo, permitir que Benjamin Abrahão filmasse e fotografasse sua atividade e a do bando pareceu uma excelente estratégia. Em troca da notoriedade e da repercussão que ganharia, Lampião deu ao fotógrafo total exclusividade, o que fez Abrahão ter seu trabalho disputado pela imprensa da época e ser o responsável por um rico acervo histórico do cangaço. O gosto e o interesse de Lampião pelas imagens são mencionados, em diversos textos históricos, razão pela qual essa característica é extremamente bem aproveitada, no filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. De início, aparece apenas um fascínio pelo cinema, na parte em que Virgulino e Maria vão de barco à cidade, para assistir ao filme *A filha do advogado*. Isso vem logo depois de Ademar dizer a Abrahão que cederá os equipamentos pedidos por ele e de sublinhar o gosto “da gente de lá” por retratos.

Mais tarde, quando Abrahão já está infiltrado no bando, fica claro que o trabalho dele, além de ir ao encontro da vaidade e da fixação do cangaceiro pelas imagens, é visto como um instrumento de peso, na defesa da causa de Lampião. Dinheiro, fama e popularidade interessavam ao chefe do cangaço. O poder das imagens era tanto que fotos e filmagens passaram a ser utilizadas como moeda corrente. O coronel Libório só avalizou o projeto de Abrahão, em troca de que o libanês filmasse uma vaquejada. O tenente Lindalvo Rosa trocava favores por retratos e pessoas influentes na região posavam para um retrato de família e depois pagavam o preço, oferecendo seus préstimos a Abrahão e ao bando de Lampião, indiretamente.

Em meio aos cangaceiros, cada sessão de foto ou de filmagem era uma festa. A cena em que o rei do cangaço concorda em protagonizar seu primeiro filme, mas, antes, resolve conhecer de perto os equipamentos e o processo da filmagem, acentua a fixação de Virgulino pelas máquinas que produziam imagens e também delinea o caráter metalingüístico do filme. A partir do momento em que Abrahão ensina os truques e segredos das artes do cinema e da fotografia ao seu ilustre colaborador, o filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira promove uma ampla reflexão sobre os limites entre realidade e ficção e os conceitos de representação e documentário. Já de início, as filmagens chamam atenção por dois aspectos: a encenação e a revelação do outro lado da vida no cangaço. Os membros do bando são flagrados em atividades que, para eles, até poderiam ser corriqueiras, mas o fato é que elas surpreendem, apenas por mostrarem ao espectador o óbvio, afinal, a rotina dos cangaceiros não se resumia a assassinatos, saques e tiroteios.

No entanto, era impossível não notar que, apesar de registrar um cotidiano absolutamente comum e avesso ao aspecto lendário e sanguinário dos cangaceiros, as cenas eram excessivamente planejadas. Tudo era cuidadosamente premeditado e ensaiado. Todos posavam, diante da câmera. Naturalidade e artificialidade se confundem, mas esse confronto só é aberto ao público pela presença da metalinguagem no filme:

Flagra-se a ficção, o faz de conta que é o cinema — o ato de filmar, até agora invisível torna-se presente e a trama passa a conter outra dimensão — a metalinguagem. Tem-se um filme dentro de outro filme. O limite entre a ficção e o documentário é colocado em questão, a linha que separa o real de sua representação se torna tênue. (YAKHNI, 2009, p. 7).

O resultado das cenas que dão início à relação entre ficção e documentário, como a do grupo rezando ou a de Lampião lendo, é controvertido, pois, pensando no filme de Benjamin Abrahão como produto final, a impressão que se tem é a de que havia um homem comum, como outro qualquer, por trás do mito, mas essa conclusão logo cai por terra, depois de se considerar o processo inteiro de filmagem, no qual se destacam a marcação das cenas, o posicionamento dos atores, a escolha do cenário, etc. Porém, a escolha de focalizar o lado humano do cangaceiro foi premeditada. Além disso, pensando que Lampião permitia a realização de fotos e imagens, pensando na autopromoção, nada que ele não aprovasse de antemão seria publicado. Isso atesta a construção por trás das imagens e o poder de quem as produz e de quem se utiliza delas.

Detendo-se sobre o período em que Abrahão se dedicou ao registro de imagens do bando de Lampião, *Baile perfumado* coloca em pauta o gênero documentário. Boa parte do público entende o documentário como apreensão da realidade, como se fosse possível reproduzi-la com fidelidade. No entanto, é preciso levar em conta que, mesmo se atendo a preocupações diferentes daquelas que regem um filme de ficção, há a representação. O filme é um filtro e, assim como qualquer outra expressão artística que busca captar o universo real, ou parte dele, implica seleção e organização próprias.

Logo, o processo acaba por construir uma espécie de duplo da realidade, porque o olhar do artista orienta e define a representação e, por conseqüência, também o olhar do espectador. Somadas a isso, as considerações feitas, no parágrafo anterior, remetem a algumas observações importantes que Ana Cristina Cesar enfatiza em *Literatura não é documento*. Com esse livro, a autora contribuiu para a elucidação do gênero documentário, elencando e descrevendo

filmes que, quando a opção do diretor é contar a história de uma pessoa famosa, o caminho escolhido é a apresentação do homem comum, para começar uma espécie de desconstrução do mito. É exatamente isso que é posto em relevo em *Baile perfumado*, com a inclusão de partes dos filmes feitos por Benjamin Abrahão.

O resultado provocado pelos filmes que adotam essa ótica é a quebra da expectativa do público, que é obrigado a ver o personagem de outra maneira, desinvestindo-o da fama e do sucesso, que chegam a fazer com que a pessoa retratada no filme seja, muitas vezes, considerada sobre-humana, divina. Interessante também é perceber que, ao mesmo tempo em que esse tipo de filme inaugura um modo de ver o personagem, colabora para a revisão do gênero documentário. A mudança é fácil de ser entendida, afinal, apresentando um lado mais humano do personagem, corrige-se a deformação que a fama impõe e, dessa forma, alcança-se um maior efeito de realidade. Na esteira desse raciocínio, Paulo Caldas e Lírio Ferreira apresentam a história de Benjamin Abrahão e, “de quebra”, revisitam a História de Lampião, propondo uma releitura do mito.

3.2.1 Da lama (e da fama) ao caos: Refazendo o mito.

Como mito, História, documentário e fazer cinematográfico estão interligados pela construção, o convite dos diretores é para que o espectador, observando como os cangaceiros e Abrahão planejam as cenas e posam para fotos, pense no personagem histórico como alvo da construção e da manipulação que orientam a produção de qualquer discurso. O fotógrafo do filme constrói ou forja um Lampião que se opõe aos inúmeros Lampiões dos boatos, das notícias de jornal, etc. Em tom de homenagem e usando a obra de Benjamin Abrahão e as reflexões sobre fazer cinema (especificamente, documentário), *Baile perfumado* é claro em seu recado: não há um Lampião verdadeiro.

Em parte, essa postura parece uma tentativa de buscar, então, essa verdade oculta, como se ela de fato existisse e pudesse ser achada por trás do mito, mas não é isso. A brincadeira que confronta um rei do cangaço humano com aquele outro, violento e sanguinário, tem o propósito de mostrar a importância da imparcialidade, no julgamento de um mito, porque, como tal, ele não passa de uma construção, ou seja, não é real, e, agora, vem o motivo mais importante: deixar claro que ninguém sabe, nem nunca saberá como era o Lampião de verdade. Uma verdade que seja única e incontestável não existe, ela é construída e, obviamente, serve aos propósitos de quem a produziu.

Sendo assim, por mais que pareça óbvio e ululante, a verdade é uma questão de ponto de vista, pois o sentido de um mesmo objeto de análise é construído de modo distinto, pela ação de diferentes sujeitos, acarretando interpretações também variadas. Por isso, o documentário não deve e também não pode retratar o real com nitidez. A extrema artificialidade dos *takes* e das fotos da obra do personagem Benjamin Abrahão (aqui, a referência não é aos filmes propriamente ditos, mas às cenas que mostram o ator Duda Mamberti representando Abrahão e dando início às filmagens de Lampião e seu bando) é proposital, para demonstrar, veementemente, que documentário não é sinônimo de “registro natural”: “[...] cinema documentário é discurso (leitura) produzido, e não reprodução de uma ‘realidade’”. (CESAR, 1980, p. 56).

A representação e a preparação meticulosa da gravação são potencializadas, em *Baile perfumado*, no momento em que Lampião, perguntando a Abrahão sobre a finalização do filme, recebe a proposta de fazer uma grande encenação. De início, Lampião recusa a idéia, o libanês insiste e, na seqüência, a história mostra o ataque do bando à casa de Zé do Zito. O filme de Abrahão é finalizado nesse momento, promovendo uma relação de complementaridade entre o material produzido por ele e *Baile perfumado*. Nessa hora, uma filmagem interfere na outra, recurso que reorganiza o processo de produção de significado e sela a parceria dos cineastas, já que o objetivo era um só: contribuir com mais uma peça, no imenso mosaico de leituras que existe sobre Lampião e sobre o cangaço no Brasil.

É comum que, em um processo de retomada, o discurso-base fique em segundo plano, transformando-se na sombra do discurso que está sendo construído, mas, no filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, as coisas acontecem de modo diferente, pela simples razão de *Baile perfumado* privilegiar a metalinguagem. Esse recurso, por exigir total transparência, já que, desde o começo, explicita a função autoral de um personagem (do protagonista, na maioria das vezes) e a intenção de criar algum tipo de arte, através da reflexão sobre características que lhe são fundamentais, permite que ambos os discursos, o antigo e o novo, apareçam em primeiro plano e, aproveitando-se disso, na produção contemporânea, os diretores, apropriadamente, conjugam os filmes, como se um fosse extensão do outro.

Tal conjugação volta a ser utilizada, de modo enfático, no final, quando, depois do confronto com a volante, Lampião e seu bando são mostrados, mas através das imagens feitas por Abrahão, na década de 30. Entretanto, a justaposição exacerba-se ainda mais, quando, no momento seguinte, o Lampião ficcional (Luís Carlos Vasconcelos) imita o Lampião real e aparece se perfumando, como em uma das cenas mais famosas dos filmes de Benjamin Abrahão. Nesse ponto, “a identificação criada até aquele momento entre o espectador e o filme se quebra, pedindo um novo ajuste no mecanismo de participação/identificação”. (YAKHNI, 2009, p. 7).

A complementaridade não é, então, um desafio apenas para os diretores, pois ela surpreende o espectador, exigindo que seja assumido um posicionamento diferente diante do filme, porque, se, inicialmente, fica bem clara a separação entre o Lampião real e o ficcional, no instante seguinte exige-se que o espectador tome um pelo outro. Essa espécie de continuidade entre os filmes desempenha um papel muito maior, quando se percebe que a intercalação do documentário do Abrahão real, no filme *Baile perfumado*, legitima o discurso que o incorpora.

Na verdade, para alcançar esse efeito, fazer um filme baseado em personagens históricos já constituía o primeiro e grande passo, de modo que a inserção de trechos da obra de Botto apenas acentua a legitimação. Através do

paralelismo entre ficção e História, cria-se uma narrativa em espiral. Apesar de as semelhanças serem nítidas, a distância entre uma história e outra é evidente: “As imagens captadas por Abrahão em preto e branco são um documento de uma realidade que existiu e o filme a que se assiste é uma reconstituição desta realidade.” (YAKHNI, 2009, p. 7). E, para completar a metáfora da espiral, em torno da história do passado, registrada nos filmes de Botto, e da história do presente, gravitam inúmeros elementos, que as tornam mais amplas, justamente porque passam a ser associadas a questionamentos que jogam nova luz sobre os fatos, motivando novas leituras.

Percebe-se, pelas colocações acima, a completa simetria que existe entre o intuito das obras de Abrahão e de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, mas há ainda outros exemplos que comprovam essa extrema afinidade. Em *Baile perfumado*, Lampião também é libertado do peso imposto pelo mito. O rei do cangaço interpretado por Vasconcelos é sorridente, vaidoso, adora promover festas e nunca deixa de ajudar um amigo. O mesmo tom é usado para retratar Benjamin Abrahão. No filme, o fotógrafo não é absolutamente sério e apenas enaltecido pelo imenso acervo histórico que deixou como legado. Abrahão é um homem comum, namorador e com uma forte queda por mulheres casadas. Diante disso, é como se houvesse uma concordância implícita dos diretores de *Baile perfumado* em relação à concepção que Benjamin Abrahão Botto tinha da arte e do gênero documentário.

Em síntese, pode-se afirmar que *Baile perfumado*, em vários momentos, utiliza a técnica da duplicação ou do decalque como forma de apologia ao trabalho de Botto e ao Lampião concebido por ele. Sem dúvida, esse processo é possibilitado pela representação de parte da vida de um personagem histórico e, novamente, pela metalinguagem, porque, tanto no filme de Benjamin Abrahão como no filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, “a realidade é apresentada como resultado da mediação da tecnologia como possibilidade de registro permanente”. (YAKHNI, 2009, p. 1). Esse “registro permanente”, por ligar-se fortemente ao documentário e à biografia, leva-nos à constatação de que *Baile perfumado* não mostra só o fotógrafo filmando o dia-a-dia de Lampião e dos

outros cangaceiros. O filme é também um registro biográfico de Benjamin Abrahão, observação que potencializa o efeito de duplicidade (ou, nesse caso, triplicidade).

A história do fotógrafo é o fio condutor de *Baile perfumado*, tanto é que “a amarração da narrativa é dada pela sua vivência dos fatos”. (YAKHNI, 2009, p. 1). A voz de Abrahão, em *off*, está presente já na primeira cena do filme, no velório de padre Cícero. O fotógrafo aparece familiarizado ao religioso responsável por sua ligação com Lampião. Em seguida, é dado destaque ao confronto entre os cangaceiros e a volante. Com essa apresentação cortada ou justaposta, estabelece-se a conexão entre os personagens principais da história.

A narração de Abrahão faz interferências constantes, no filme, mas é interessante notar que os diretores não primam pela mera combinação entre imagem e fala. A participação do fotógrafo como narrador não é ilustrativa. Ao contrário disso, ela amplia e completa a imagem. Em vários momentos, paralelamente à voz em *off*, o personagem faz anotações em uma caderneta. Esse fato tem grande relevância para a conjugação de *Baile perfumado* com o documentário. Tanto no cinema documental quanto na ação de tomar nota, o importante é o registro, atitude que se opõe fortemente à fluidez e à transitoriedade das coisas. Benjamin Botto, no filme, considera-se um inquieto e, como tal, queria mudar o mundo. A princípio, qualquer tipo de registro histórico parece ser relacionado mais à permanência do que à mudança, afinal, depois de fazer parte da História, o fato fica ali, imóvel, até que...

...surja alguém que retome aquele fato histórico e motive novas percepções, novas formas de leitura e compreensão. Benjamin Abrahão Botto conseguiu seu intento. Ele registrou um pedaço da História de Lampião e seu bando, que mudaram o mundo de muitos, e, muitos anos depois, ajudou Paulo Caldas e Lírio Ferreira a mudar o mundo construído em torno do mito do rei do cangaço. Em *Baile perfumado*, Lampião não deixa de ser mostrado como mito. Ele apenas tem enfatizado seu outro lado. O mesmo jogo de luz e sombra perpassa o personagem do fotógrafo. Comumente, Abrahão é lembrado pelo material iconográfico riquíssimo que produziu, mas pouco se fala sobre sua luta

para pôr em prática seu projeto artístico-histórico. Todos comentam o que ele fez, mas, afinal, quem foi ele mesmo?

Baile perfumado sugere uma nova perspectiva, para desinvestir o mito da autoridade que, habitualmente, esse carrega, a fim de possibilitar uma revisão. No entanto, essa mudança só é possível, pela estrutura escolhida para a apresentação da história. Nesse plano mais formal, destaquem-se o modo indireto de reacender a discussão sobre o papel do cangaço, na sociedade brasileira, e a associação entre imagem e som, inclusive com o privilégio da música, detalhe que não pode passar despercebido, já que a trilha sonora inclui a participação dos principais nomes do movimento *mangue beat*.

Na primeira cena de *Baile perfumado* em que aparecem Lampião e seu bando, o som de Chico Science é indício valioso do que está por vir. A “batida” do mangue dialoga com a filosofia do cangaço, no que se refere à luta social, contra a miséria e pela esperança de mudança, e dialoga com o filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, pela valorização do aspecto regional e da cultura de raiz, para “modernizar o passado”, e pela fusão de estilos e elementos, que, no filme, fica muito bem representada pela alternância constante entre passado e presente. O híbrido e o novo são celebrados, mas sem esquecer o tradicional. Dentre os nomes que compõem a trilha sonora de *Baile perfumado*, Fred Zero Quatro, com a banda Mundo Livre S/A, e Chico Science, à frente da Nação Zumbi, estabeleceram um novo conceito *pop*.

A relação entre modernidade e tradição foi explicitada, através do símbolo do movimento: uma antena parabólica enterrada na lama dos manguezais. Lançado em 1992, com o manifesto *Caranguejos com cérebro*, o *mangue beat* exigia “a percepção da diversidade cultural existente” e privilegiava “a fusão de ritmos, maracatus, repentes e cantigas de roda com rock, rap e dance music”. (LEAL, 2006, p. 3). Até aqui, há provas suficientes da convergência entre *Baile perfumado* e o movimento pernambucano dos anos 90, mas a prova irrefutável associa-se mais ao tema que à estrutura:

A cena mangue traz também um resgate de manifestações folclóricas de Pernambuco e nordestinas, tomando como referências figuras históricas como Zumbi, Lampião e Antônio Conselheiro, numa clara tentativa de resgate da identidade histórica. (LEAL, 2006, p. 3).

Aí aparece Lampião, e não à toa, pois, se o objetivo dos “caranguejos com cérebro” era fazer revolução, nada melhor do que evocar alguns dos ícones revolucionários importantes de nossa História. Aliás, várias retomadas como essa, ao longo de décadas, acabaram contribuindo para a construção da heroicidade de alguns personagens históricos pelo movimento *mangue beat*. Ressalte-se que o apelo popular permitiu a reescrita da História, afinal, de “subversivos”, “revoltosos” ou “marginais”, todos os exemplos aqui citados foram conquistando, aos poucos, o reconhecimento oficial. Dessa forma, hoje, os “heróis” do passado interferem no presente e, em troca, o presente lança um novo olhar sobre o passado, o que equivale, respectivamente, a outro movimento de reciprocidade: “da lama ao caos” e “do caos à lama”.

3.3 A CARNE, EM A *MARVADA CARNE*

André Klotzel, em 1985, com *A marvada carne*, também faz uma viagem no tempo, quando retoma as principais tradições da cultura caipira. O tom de homenagem a um modo de vida já obsoleto, mas que preserva peças importantes de nossa História, no que diz respeito aos aspectos folclórico, religioso, lingüístico e até mesmo social, pode ser interpretado como reação clara à globalização. A cultura caipira é, no filme, ponto de partida e complemento da cultura “civilizada”, porque marca a evolução da sociedade, que, com o tempo, vai substituindo um modo de vida por outro, em decorrência do estreitamento das relações entre campo e cidade, e porque, mesmo com a mudança, a cultura caipira, apesar de ter perdido espaço, tem uma função essencial, porque funciona como contraponto para as atribulações da vida moderna nas grandes metrópoles. Contemporaneamente, é como se o modo de

vida caipira pudesse ser usado para desacelerar o ritmo de vida das grandes cidades, servindo de instrumento de crítica da sociedade atual.

Entretanto, o fato de André Klotzel revisitar o universo caipira não se deve apenas à globalização. Como acontece em qualquer releitura, o referente do passado que é tomado como base é revitalizado pela interferência do tempo presente e da ideologia que orienta e caracteriza a época atual. Apesar de, algumas décadas antes, o caipira ter inspirado vários filmes de Mazzaropi, era preciso mudar a ênfase dessas representações, muito baseadas na falta de traquejo social e na vagabundagem, características que revelavam reducionismo e preconceito, em relação ao homem do campo. Dessa forma, do mesmo modo que na análise anterior, a retomada do modo de vida do caipira é peça-chave para manter viva a tradição e para compreender melhor o presente. Em troca desse auxílio, o presente faz uma espécie de *update* do caipira das épocas anteriores, provando a importância do diálogo entre épocas e concepções de arte distintas.

Façamos, então, uma breve comparação de *A marvada carne* com *Jeca Tatu*, de Milton Amaral. À primeira vista, chamam atenção as semelhanças, dentre as quais se destacam a representação do universo caipira e o trabalho da atriz Genny Prado, cuja participação, no filme de André Klotzel, foi um modo interessante e respeitoso que o diretor encontrou para vincular seu filme à obra de Mazzaroppi, que se transformou em referência da cultura caipira no cinema, e para aproveitar a experiência de Genny Prado, no filão que objetivava revisitar com *A marvada carne*.

Apesar de o caipira em si ser percebido como ponto comum nas duas produções, um olhar mais atento revela que há diferenças importantes no delineamento dos personagens. Esse afastamento, claro, já é resultado da nova perspectiva adotada por Klotzel na representação do caipira. Para tornar mais nítida essa mudança, observem-se alguns exemplos. Enquanto nhô Quim representa o trabalho e ambiciona uma vida melhor, o Jeca entrega-se ao ócio, do começo ao fim da história. Quim trabalha para sobreviver. Jeca, ao contrário, prefere que os outros trabalhem por ele, como bem mostra a cena do final,

quando um mutirão é feito para a construção de sua nova casa e, enquanto todos trabalham, ele dorme. Retrabalhando o perfil do personagem principal, em seu filme, Klotzel se propõe a derrubar alguns estereótipos normalmente relacionados ao caipira e o ócio é um deles.

Em artigo que analisa a personalidade de Jeca Tatu, Jacy Alves de Seixas faz uma lista considerável de defeitos que, por caracterizarem o Jeca, foram tomados como sinônimos do caipira de um modo geral. André Klotzel transforma isso e mostra que ser caipira é ser bem diferente do Jeca de Monteiro Lobato e de Milton Amaral. Para fazer o teste, basta tentar enxergar estas qualidades do Jeca em nhô Quim (de antemão, advirto que a empresa será um fracasso total, porque, com o personagem de Klotzel, chega-se à conclusão de que jeca é jeca e caipira é caipira):

Jeca é aquele que vive [...] na espera e esperança dos “favores” e da salvação. O brasileiro jeca-tatu designa e delinea o sujeito apequenado, aviltado [...], desconsiderado; [...] sua conduta prima pela ingenuidade [...] e pela preguiça atávica. [...].
 Ele não se situa na vida, [...] mas na sobrevivência mais imediata.
 Figura, assim, o sujeito-passivo das relações de favor [...].
 O fatalismo é o traço mais marcante de sua sensibilidade. O “não paga a pena” serve de justificativa para sua falta de (re)ação e investimento em si. (SEIXAS, 2003, pp. 176-7).

Outra diferença evidente entre os dois filmes é a relação que se estabelece entre o casal protagonista. Muito bem que, em *A marvada carne*, não há excesso de sentimentalismo, mas o tratamento entre Quim e Carula é delicado, avesso à grosseria habitual com que Jeca se dirigia à esposa. Logo no início do filme de Milton Amaral, em uma fala do personagem, em resposta à mulher, que pede a ele para “socar o arroz”, Jeca diz: “Eu vô é socá a tua cara já e não vai demorá muito.” (JECA, 1959). Para muitos espectadores, a passagem é uma amostra da comicidade que perpassa o filme e caracteriza o personagem.

Ao longo do filme, fica cada vez mais normal a associação entre comicidade e o que estamos chamando de “estereótipos caipiras”. O recurso se repete, em uma longa conversa entre Jeca, sua esposa e o pretendente à mão

da filha deles. A diferença é que, neste trecho “engraçado”, está implícita a ignorância do protagonista:

PRETENDENTE: Jeca, a nossa viagem de lua-de-mel será uma maravilha. Nós vamos passá-la na Argentina.
 JECA: Vai passá-la, é. Não vai é saí da cozinha.
 PRETENDENTE: Você conhece a Argentina?
 JECA: Eu não.
 [...].
 MULHER: Aquela que mora perto do Tonho.
 JECA: A gorda?
 MULHER: A gorda, sim.
 [...].
 PRETENDENTE: Mas que confusão você está fazendo. Estou falando em Argentina. Argentina país.
 JECA: Você é que tá fazendo confusão, porque os país dela é nós dois memo. (JECA, 1959).

Sem dúvida, esse trecho, em relação àquele citado anteriormente, ganha vantagem, na produção do efeito cômico, porque usa a diferença de nível dos personagens para criar desvios na comunicação, o que dificulta o diálogo, tornando-o desconexo. No entanto, a semelhança está no fato de um aspecto que caracteriza o caipira (e um aspecto negativo, diga-se de passagem) ser o elemento gerador de riso, o que demonstra certa convivência com o preconceito, que, aliás, aparece, no filme, também de modo explícito, quando o fazendeiro Giovanni, o antagonista, refere-se a Jeca como “caipira estúpido” e “vagabundo”. (JECA, 1959).

O preconceito tem tanta relevância, no filme, que é ele que promove mudança significativa, na história, obrigando Jeca a sair do marasmo e a lutar para ter uma casa novamente. Giovanni incendiou a casa do “caipira”, abrindo espaço à melhor parte do filme: a ida de Jeca Tatu a Brasília. O choque cultural se intensifica, mas é necessário, porque o protagonista só terá uma casa nova, se conseguir usar a influência de um coronel de sua região, para trocar o imóvel pela promessa de dois mil votos, nas próximas eleições. Essa parte, além de revelar a dependência de Jeca e sua família em relação àqueles que os superam, na hierarquia social, é instrumento de crítica, porque, diante do político, no palanque, o protagonista, mais que exigir que o político empenhe,

publicamente, sua palavra, pede que seu pedido seja atendido “antes da eleição”.

A ida do personagem a Brasília constitui uma exceção, na trajetória que ajuda a caracterizar o tipo caipira representado em *Jeca Tatu*. Ele age apenas nesse momento. Quim, por outro lado, passa o filme inteiro lutando pela realização de seu sonho. O trabalho é seu par constante na conquista de Carula, na construção da casa e no sustento da família que os dois formam. O casal leva uma vida estável e, quando parece que não falta mais nada, Quim decide partir para a cidade, em uma nova tentativa de comer a tal da “carnica de boi”. Nesse aspecto, cumpre observar que, a cada mudança, na vida do protagonista de Klotzel, há uma evolução: sai da tapera no meio do mato e passa a viver ainda no campo, mas em uma boa casa, com Carula e os filhos, e, depois, muda-se para a cidade (detalhe importante: a casa, agora, é de alvenaria).

No entanto, essa vida melhor é constatada sob a ótica do homem do campo, porque, do ponto de vista urbano, a conquista de Quim levará a outras lutas, diárias. O sonho da cidade é alcançado, mas se relativiza, porque ainda há um caminho a ser percorrido. Do campo, o protagonista chegou à periferia da cidade, e não ao centro, de fato. Visto dessa forma, o final adquire certo pessimismo. No campo, não havia a divisão bem marcada que Quim precisará enfrentar na cidade. Triunfo para o personagem e melancolia para o espectador, que percebe que o personagem conquistou o único lugar disponível para ele, no grande centro: a margem.

Em comparação com *A marvada carne*, a luta, em *Jeca Tatu*, é menos acentuada e acontece por diferente razão. Jeca não alimenta o sonho da metrópole. Ele quer apenas uma casa, já que a sua foi destruída, ou seja, sua luta é pela legitimação de seu direito de igualdade. Apesar das características confrontadas até aqui, as quais evidenciam certo afastamento de uma produção em relação à outra, a cena final (na qual a carne tem presença garantida) é a responsável pela maior semelhança: na perspectiva dos personagens, o sonho de uma vida melhor se concretiza, em ambos os filmes. A família de nhô Quim, agora na cidade, promove um churrasco para vizinhos e amigos e a família de

Jeca festeja casa e vida novas, cantando:

Deixei de sê um quarqué,
 Já não como mais angu.
 Hoje sô um coroné,
 Não sô mais Jeca Tatu.
 Aqui hoje tem fartura,
 Tá sobrando até feijão.
 Bebo leite sem mistura,
 Como carne e requeijão. (JECA, 1959).

Os versos acima revelam a importância da comida como definidora do *status* dos personagens. Assim como no filme de André Klotzel, em *Jeca Tatu*, deixar de lado o “angu” e passar a comer carne, requeijão e beber leite rompe com um modo de vida. Por isso, Jeca, na música final, intitula-se “coroné”. Para nhô Quim e para a família de Sá Carula, o cardápio usual era arroz, galinha d’angola, farinha de milho, mandioca e feijão, como o protagonista explicita, na primeira cena da história: “Era farinha, feijão, arroz. Arroz, farinha, feijão. Era isso, a sol por sol, todo santo dia que Deus dava.” (A MARVADA, 1985). Leite e seus derivados eram raridades, tanto é que nhô Totó, pai de Carula, vive escondendo seu parco pedaço de queijo. Carne de porco e de caça também eram postas na mesa lá uma vez ou outra e quebravam a rotina do povoado, razão pela qual, nessas ocasiões, era comum a participação de toda a vizinhança. O leite e a carne de gado, no campo, eram privilégios de poucos, dos fazendeiros da região, e não das famílias que se dedicavam apenas às culturas de subsistência.

Antonio Candido, em *Os parceiros do Rio Bonito*, referindo-se aos alimentos responsáveis pela variação, no cardápio habitual do caipira, menciona que esses “constituem elemento importante nas representações mentais do caipira, sendo sem dúvida um dos fenômenos recalcados de inquietação. [...] as ‘misturas’ prediletas são o pão de trigo e a carne de vaca, ambos de raro consumo”. (CANDIDO, 2001, p. 170). A “inquietação” mencionada pelo autor revela o significado metafórico da carne, para nhô Quim, porque ela simboliza a busca de uma vida melhor. Em contrapartida, o arroz com feijão reflete “aquela mesmice de fazê dó”. (A MARVADA, 1985). Essa oposição acentua o valor

simbólico dos alimentos, na narrativa.

A inquietação, portanto, constitui traço de fundamental importância para a releitura da cultura caipira proposta por Klotzel. Com caráter totalmente oposto ao de Jeca Tatu, nhô Quim é mais um inquieto disposto a “mudar o mundo”. Nas duas vezes em que o personagem parte em busca de seu objetivo, é o fato de ele achar tudo “muito igual” que o impele. A princípio, o personagem tenta realizar seu sonho, mantendo-se no campo, quando sai do lugar onde mora e vai em busca de uma parente distante, nhá Tomaza, no “Arraiá da Véia Torta”, para “assentá rancho” por lá. Porém, apesar de conseguir uma mulher e filhos, faltava-lhe, ainda, a “carnica” de um boi de verdade. O personagem não mede esforços para concretizar o sonho da carne, que simboliza a metrópole. Quim convence-se de que apenas na cidade grande conseguirá comer carne de boi e, depois de fazer negócio até com o Diabo, parte em sua aventura urbana.

Obviamente, ao chegar à cidade, torna-se presa fácil para os aproveitadores e, através da confusão entre “carne” e “carnê”, acaba comprando os bois que vê pela televisão da vitrine de uma loja. Quim só se dá conta de que havia caído em um golpe, quando a imagem da tevê sai do ar. Como não era de desistir facilmente, porque “nada como um dia atrás do outro e uma noite no meio” (A MARVADA, 1985), Quim tenta um açougue, um *shopping*, até que a sorte chega para ele, em um mercado, durante um saque. Ele percebe que aquela é sua chance, afinal, não estaria cometendo nenhum crime, já que apenas agiria como todos os outros. De fato, Quim não titubeia. Pega um pedaço de carne que estava sobre a balança do açougue e ganha as ruas, em uma corrida pela cidade, em meio a carros e arranha-céus.

A cena é antológica e marca a vitória do caipira, apesar de ficar evidente a diferença que ele representava na cidade grande, mas o que realmente importava era que o êxodo (e, principalmente, a carne) tinha garantido sua “inclusão”, naquele mundo novo e civilizado. O sonho da metrópole concretizou-se. A carne, espécie de troféu, se sobressai na cena, em meio aos tons de bege e cinza, que compõem o cenário e o figurino do personagem. A carne representa o ingresso de Quim em outra sociedade. O personagem ganha um novo *status*,

como fica evidente, no final. Quim e sua família fazem um churrasco (com muita carne de boi, claro) na casa nova, de material. O cenário é totalmente urbano e há muita gente. Para marcar a diferença dessa etapa da vida do personagem em relação às anteriores, é usado o plano panorâmico. A música também é outra, para acompanhar a mudança do estilo de vida.

3.3.1 Nós fumo, mais nós vortemo!

Até aqui, foram comentadas as características sérias do filme, mas e a parte cômica e leve, que praticamente esconde e disfarça a saga de Quim? Há esses dois lados na produção de Klotzel, motivo pelo qual vários críticos consideram *A marvada carne* uma “epopéia cômica”. A epopéia resume-se na persistência que define o caráter heróico do protagonista. Quanto ao aspecto cômico, começemos pela interferência de personagens folclóricos na história. Nessas passagens, o irreal torna-se real. Personagens lendários, como o curupira e o “dianho”, interagem com Quim, promovendo a comicidade, através do estranhamento próprio do fantástico.

No início da história, o curupira é o primeiro desafio que Quim deve enfrentar em sua cruzada. Depois de andar um dia inteiro, o protagonista resolve parar para dormir. Aproveitando que o caipira está sozinho no meio do mato, o curupira aparece, exigindo fumo, para não levar o coração de sua vítima, mas Quim, destemido e esperto, diz à criatura que tem um “fumo meio mequetrefe”, atira com sua espingarda e consegue que o visitante o deixe vivo, já que ele tinha aprovado o “fumo”, “meio forte, ma inté que é bão de gosto”. (A MARVADA, 1985). Desafio parecido com esse Quim tem de enfrentar, quase no fim da história, quando nhá Tomaza o aconselha a negociar uma galinha com o Diabo. Quem faz o papel desse personagem lendário é a atriz Regina Casé e ela tem a voz transformada por efeitos de computação.

Embora pareça um mero detalhe, essa característica é fundamental, na releitura que Klotzel faz das lendas do folclore brasileiro. O Diabo tem uma voz *techno* e o curupira chega até Quim dançando *break*. Klotzel usa elementos importados para caracterizar os personagens que o nosso imaginário popular construiu. Ao fazer isso, o diretor globaliza o folclore. A brincadeira vai ao encontro das citações de Stuart Hall, comentadas no início deste capítulo, e comprova que a arte e o público só têm a ganhar, quando a tradição mistura-se à modernidade. Evidentemente, a combinação inusitada, que se opõe ao perfil dos personagens lendários, tal como os conhecíamos e definíamos, até então, colabora com a comicidade que perpassa o filme.

Em outras passagens de *A marvada carne*, as crendices populares, que são incorporadas pelos personagens da história, cumprem a mesma função. O resgate da cultura caipira desempenha, portanto, duplo papel, pois, ao mesmo tempo em que apresenta e resguarda uma tradição, provoca o riso, através do choque desse universo, hoje estranho, porque desconhecido pela maioria das pessoas, adeptas de um modo de vida totalmente urbano. O que não faz sentido para o ceticismo das grandes cidades se faz presente no filme, como na cena em que nhô Quim desiste da pescaria, porque a falta de peixe, para ele, só tem uma explicação: alguma moça donzela tinha tomado banho sem roupa no rio. O confronto entre realidade e irrealidade já se estabelece com essa hipótese, mas, na cena seguinte, vem a certeza de que o personagem estava com a razão, porque Carula é flagrada em seu banho, que aparenta ser um hábito, e nadando, completamente nua, no rio em que Quim tentava pescar.

Outra cena que apresenta a crença comum da pequena sociedade representada no filme, demonstrando, inclusive, que essa religiosidade popular pode ser tomada como elemento que identifica as pessoas do interior, é a da simpatia que Carula faz, para descobrir os segredos de Quim. Ela lhe oferece água, faz com que ele beba apenas um pouco e bebe o resto. Enquanto isso, é a voz do próprio Quim que explica a simpatia: “[...] naquele tempo, eu posso lhe garanti que quem bebesse no mesmo copo de um estrupício qualquer discutiria o segredo dele.” (A MARVADA, 1985). A narração termina e a simpatia surte

efeito, como em um passe de mágica.

Mas, falando em simpatia, o destaque maior cabe à crença de Sá Carula nos milagres de Santo Antônio, o santo casamenteiro, afinal, como ela mesma diz ao pai, ela já estava “vesprando os dezassete”. (A MARVADA, 1985). As desavenças são constantes, entre Carula e o Santo, que é torturado, para que a graça pedida, há tempos, e fervorosamente, por ela, seja, enfim, alcançada. Nessas situações, o Santo parece ganhar vida e o efeito cômico é provocado pelas caretas que ele faz, para reagir aos maus tratos de sua fiel devota. Até a chegada de Quim, a imagem do Santo acompanha Carula, em seu quarto, em suas tarefas diárias e até quando ela vai colher flores, para fazer suas oferendas em troca de um marido.

Em uma dessas ocasiões, a música tem função substantiva, porque compartilha da comicidade do filme. O título da canção, *Apuros de um santo casamenteiro*, é bastante apropriado, porque o empenho em colher flores para enfeitar o altar do Santo acaba em discussão e Carula afoga Santo Antônio. A imagem agoniza, soltando bolhas pela boca. O riso é inevitável, porque essa personificação do Santo, em vez de caracterizar a fé desmedida que as pessoas mais simples dedicam aos seus santos de devoção, ressalta o excesso de Carula, que chega a fazer ameaças à imagem (que parecia bem viva), para conseguir um milagre:

Ói aqui, o qu'eu chego a ti dizê não tem vortinha na ponta, não, viu?
Vai e fica! Eu já tô, meu Santo, pras turina com você. Cê tá entendendo? Eu já tô pras turina co'esse seu ar de dolo, co'esse seu zóio granado aí e marido que é bão, meu santo, neca! (A MARVADA, 1985).

A estratégia dá resultado e o Santo, por temor a Carula, trata de arranjar-lhe um marido. Depois desse desabafo, Carula destrói o altar cheio de flores que mantinha em louvor ao Santo, apaga todas as velas e joga a imagem pela janela, acertando Quim, que, naquele momento, chegava ao povoado. Essa cena é repleta de características importantes, a começar pela atitude e pela linguagem de Carula, que são absolutamente comuns, entre os caipiras. Sendo

assim, Carula é responsável pela tentativa de Klotzel de revitalizar a representação do universo caipira e a identificação é decisiva para o sucesso desse intento. Mas Carula também se encarrega de ganhar a simpatia do público, porque, por duas vezes, na história (quando ela entra no rio, para seu banho costumeiro, e quando ela descobre o segredo de Quim, depois de fazer a simpatia do copo com água), ela olha para a câmera, dirigindo-se à platéia, em tom de cumplicidade. Outra característica relevante da passagem descrita anteriormente é a ironia, que aumenta a comicidade. No momento exato em que ela dispensa a ajuda do Santo, o milagre se faz, com a chegada de Quim, que não é flechado por Cupido, mas atingido na cabeça pela estátua do Santo casamenteiro.

A briga de Carula com seu Santo é apenas uma amostra do trabalho primoroso do diretor, na caracterização da cultura caipira pelo aspecto lingüístico. A história se desenrola como se fosse um encadeamento de “causos” contados ao espectador, o que fica claro desde o início, com a narração de Quim, que dá o ponto de partida para sua aventura em busca de uma “carnica de boi”: “Naqueles tempo, eu tava fora de si de vontade duma coisa: cumê carne de gado. Carne de boi mermo!” (A MARVADA, 1985). Essa abertura faz do filme um imenso *flashback*, porque a expressão “naqueles tempo” deixa claro que Quim, no tempo presente, resolve contar uma história de seu passado. A partir daí, os “causos” se sucedem, porque a tradição oral é importante para a cultura caipira e porque, conforme atesta o protagonista: “Cunversa foi coisa que nunca fartô nesse fio di meu pai.” (A MARVADA, 1985).

Funde-se um hábito típico da realidade a ser representada, a contação de histórias, com a linguagem, para que esses traços identitários dêem respaldo à leitura do diretor. Do mesmo modo que Carula envolve o espectador, com seu jeito de ser e falar e com suas olhadas para a câmera, Quim, através de sua narração, conquista a simpatia do público, convidando-o a participar da história. Em um desses momentos, uma pergunta é suficiente, na parte em que o personagem conta sobre as provas que teve de cumprir, para poder se casar com Carula: “Não era fácil, não. Tá pensano?” (A MARVADA, 1985). Porém, o

final, quando Quim conclui sua história, é o convite por excelência: “E aí? E aí foi assim que aconteceu. [...]. Entrô por uma porta e saiu por otra. E quem quisé que conte otra.” (A MARVADA, 1985). O uso do ditado popular, com rima fácil, é providencial. Além disso, o filme termina com um grande “etc.”, abrindo espaço para outro “causo”, e mais outro, e mais outro... A rima, no final da narração, é só um detalhe, mas, no ritual das provas, ela mostra a que veio, já que contribui com os tons cômico e popular da história:

MEDIADOR DAS PROVAS: Treis pergunta lhe formulo.
Se não soubé respondê,
Pro casamento tá nulo.

NHÔ QUIM: Pois pergunte.
Tanto fai!

MEDIADOR: Tome tento, que lá vai! (A MARVADA, 1985).

Até aqui, vimos exemplos primorosos do uso da linguagem, para a representação da cultura caipira. Mas, apesar de esse ter sido um veio tão rico, e muito bem explorado por Klotzel, as legendas do filme arruinam o trabalho etnográfico de *A marvada carne*. Quem acompanha o filme, em sua versão legendada, de início tem uma boa surpresa, ao perceber que os traços da oralidade foram preservados, na escrita do texto, porque uma correção gramatical desvirtuaria todo o projeto do filme. No entanto, bastam alguns minutos para que essa boa impressão seja substituída pela constatação de que as legendas foram feitas por pessoas que desconhecem totalmente o português popular (e olha que não precisa ser um caipira legítimo, para discordar das legendas, em diversas partes do filme). Os erros são crassos. Como há uma infinidade deles, a opção foi por apresentar alguns, com fala e texto paralelamente:

FALA: O capado tá cevado que é uma boniteza.
LEGENDA: O capado se vai que é uma boniteza.

FALA: [...] tar quarzinho.
LEGENDA: está iguarzinho.

FALA: Entonce vamo.
LEGENDA: Então si vamo.

FALA: O que você pissui di seu [...]?

LEGENDA: O que você pensô di seu [...]? (A MARVADA, 1985).

Bem, o que os exemplos acima revelam? Vamos lá: desconhecimento do vocábulo “cevado” e do modo caipira de falar, usando determinadas expressões, ainda mais que essas são afetadas pelo “r”, ao final, como “tar e quar”, que equivale ao muito usado “tal e qual”. Do mesmo modo, pode-se considerar grave a falha na interpretação do “ce” de “entonce”, que passa a pronome reflexivo, na legenda. Entretanto, o último par talvez seja o pior exemplo (ou o melhor) da inépcia dos “profissionais” responsáveis pela legenda, já que o verbo “pensô” é totalmente inadequado, a julgar pelo complemento “di seu” e pelo contexto, pois, nessa hora, nhô Totó interrogava o pretendente à mão de sua filha Carula sobre as intenções e as posses dele.

Os deslizes são muitos. Há ainda a troca de “mecê” por “mas cê”, de “sufragante” por “supragante” e por aí vai. Como se não bastasse isso, ainda é flagrante a falta de coerência de algumas opções, porque, se, em muitos momentos, a oralidade é mantida (e a prova disso é que “memo” aparece na legenda como “memo” mesmo), há vezes em que palavras como “tumem” e “jinela” são corrigidas e, no texto, aparecem como “também” e “janela”, respectivamente. Vá entender...

Fechando o parêntesis, necessário, apesar de apontar um problema que interfere negativamente em *A marvada carne*, voltemos às qualidades do filme. O destaque, agora, cabe à música, sob responsabilidade de Rogério Duprat, que em nenhum momento decepciona público e crítica. A parte musical é primorosa e, por incluir modas de viola (com destaque às participações especialíssimas de Tônico e Tinoco, representantes da legítima música caipira brasileira) e músicas cantadas no dialeto caipira, com a falta de “s” e o acúmulo de “r” que lhe são característicos, enriquece ainda mais o aspecto lingüístico do filme.

A oralidade é bem marcada também pela interpretação de Eliane Giardini em *Apuros de um santo casamenteiro*, talvez a música de maior importância, no filme, pela ênfase que recebe. Ela é apresentada pausadamente, em alternância

com a fala de Carula ao seu Santo de devoção, o que a faz passar da condição de música de fundo a elemento de primeira importância, porque, em alguns quadros, compõem a cena a imagem e a fala de Carula e, em outros, a cena cabe à combinação entre música e imagem.

Uma das raras músicas que se desatrela do universo caipira é a marchinha de fundo à “fuga” de Carula, para dar fim à seqüência de provas e, finalmente, casar-se com Quim. Além de preencher muito bem o intervalo relativamente grande que se faz, na história, a música vai ao encontro do tom popular do filme. Digna de nota é a associação da marcha musical à marcha de Quim e Carula, afinal, o objetivo desse tipo de música é justamente, através do ritmo binário ou quaternário, tentar representar uma marcha, uma jornada, tal como a dos noivos até a cidade.

Na festa que encerra o mutirão para a construção da casa de Quim e Carula, mais importante que as músicas é a associação delas com a dança. O fandango batido, catira ou cateretê (o nome varia, de acordo com a região) é mostrado em detalhes e, junto com todo o episódio do mutirão, constitui importante documento. A formação, os passos e as palmas que marcam o ritmo da dança, bastante tradicional e representativa das cidades interioranas de diversas regiões do Brasil, têm amplo espaço, no filme, de modo que fica evidente o teor documental e quase didático do registro.

Com o mesmo apelo é mostrada a construção da casa, em etapas e seguindo um processo totalmente artesanal, que vai desde a construção da estrutura, com troncos de madeira reforçada, e das paredes de pau-a-pique, até o preenchimento com barro e, por último, uma camada de cal. E, para fazer o telhado, sapê. Completando o panorama que se forma, sobretudo nesse episódio, espécie de registro iconográfico de vários costumes caipiras, destaca-se a divisão do trabalho. Enquanto os homens construíam, as mulheres cozinhavam. Nisso também há detalhamento. Em uma cena, as mulheres depenam frangos, com água fervendo, sobre uma esteira de palha trançada. Como se vê, tudo, em *A marvada carne*, é milimetricamente pensado e encaixado. Até mesmo a escolha do fandango foi estratégica, pois é uma

dança folclórica que, por privilegiar a simplicidade, não requer figurino especial, o que permitiu que, ao final do mutirão, todos emendassem o trabalho ao divertimento e a dança surgisse espontaneamente.

A marvada carne é mais do que uma visita ou uma releitura do universo caipira. O filme de André Klotzel exemplifica um fenômeno bastante comum, na era global: a oscilação entre a tradição e a tradução. É nesse limiar que o novo e o antigo se encontram para uma troca de experiências. Assim como há identidades que buscam a tradição, “tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas”, há aquelas que apelam à tradução, porque assumem que “estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias e ‘puras’”. (HALL, 2001, p. 87).

O filme de Klotzel faz essa fusão, fazendo o presente interferir no passado, através de uma revisão da representação do caipira, e vice-versa, porque louva um modo de vida e o retoma, para encantar e desacelerar o homem contemporâneo, tão escravizado pelo tempo e pelas facilidades do mundo tecnológico, que talvez nunca tenha ouvido falar de que houve um tempo em que picá fumo, pitá, roçá, prantá, coiê, namorá, casá, criá os fio, nadá, pescá e, de veiz inquando, fazê nada ou ficá apreciano a paisage da jinela era viver. Modo de vida primitivo? Que nada! “Chique no último.”

4. PERIFERIA EM DOIS TEMPOS

4.1 TAKE 1: O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

O *bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla. Violência em destaque. Sensacionalismo e exagero. O filme denuncia uma conspiração. Os militares tinham um plano: esconder a verdade, desviando a atenção do público para outros assuntos. Foi assim que o bandido virou *pop star*. A imprensa construiu o mito, mas com objetivos previamente definidos e servindo ao poder oficial. Luz, um personagem periférico, sem muita importância, vira notícia de primeira página. A periferia transforma-se em centro, para garantir a ordem e a ignorância popular.

Da criminalidade, o bandido da luz vermelha passou ao universo *cult*. Luz foi o bandido rastaquëra que teve a sorte de virar até filme (É que ele foi esperto e imitou um bandido americano!). Na história de Rogério Sganzerla, o personagem de Paulo Villaça foi construído com base em João Acácio Pereira da Costa²⁰, criminoso que se tornou famoso, na década de 60, e que era cópia de um outro, Caryl Chessman, que aterrorizou os Estados Unidos, nos anos 50, um pouco antes de sua versão abasileirada alcançar a fama.

Aliás, o fato de o modelo seguido por João Acácio ser norte-americano (Caryl também usava uma lanterna vermelha, para praticar seus crimes) é relevante, porque Sganzerla, com seu filme, critica a repressão e a censura, impostas durante a ditadura, enquanto o povo lutava contra o imperialismo (sem saber que o imperialismo já tinha influenciado até os bandidos brasileiros). No entanto, aos “fãs” de João Acácio é preciso deixar claro que *O bandido da luz vermelha* não é uma biografia do criminoso. No filme, Luz é apenas uma peça

²⁰ Em 1967, João Acácio foi condenado a 351 anos, 9 meses e 3 dias de prisão, por 4 assassinatos (alguns antecidos por estupro), 7 tentativas de homicídio e 77 roubos. Depois de cumprir os 30 anos exigidos pela Legislação Penal Brasileira, o bandido da luz vermelha foi solto, mas sua liberdade durou pouco, apenas 4 meses e 20 dias. Em janeiro de 1998, João Acácio foi morto. Um pescador assumiu a culpa pelo crime, mas alegou legítima defesa.

das muitas que compõem o imenso e complexo quebra-cabeças que o diretor começa a montar para o espectador.

No roteiro, que começou a ser escrito no exterior, já havia a idéia de associar o crime à política e de incluir, na história, um bandido. De volta ao Brasil, o cineasta é pego de surpresa pelos comentários sobre o bandido da luz vermelha. Nesse momento, ele define qual seria o protagonista de seu filme. A prova de que a história de Luz tinha importância secundária para o diretor aparece neste trecho de *Cinema fora de lei*, texto de 1968 que é considerado um manifesto, em que Sganzerla fala sobre *O bandido da luz vermelha*:

Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo. (SGANZERLA, 2009, p. 2).

Outra coisa importante revelada pelo fragmento transcrito é a relação entre crime e política, o que leva a dois aspectos que chamam atenção, no filme. Considerando o fato de a ditadura usar assuntos variados e de menor importância, para esconder outros, de maior relevância, e também para esconder as atrocidades cometidas, naquele período, a produção de Sganzerla pode ser encarada como um decalque desse posicionamento, pois o diretor finge que entra no jogo da censura, quando faz um fato secundário, periférico, assumir grande importância e ganhar maior repercussão do que aquilo que interessa de fato. A diferença é que o cineasta faz isso e muito mais, em *O bandido da luz vermelha*, e é essa multiplicidade a segunda decorrência da mistura entre crime e política.

Sobre esse aspecto, Sganzerla faz referência, na abertura de *Cinema fora de lei*, porque enumera as diversas influências que recebeu. Algumas são comentadas, outras, apenas citadas, mas o que importa realmente é que a fusão de estilos assumida pelo diretor justifica-se pelo fato de *O bandido da luz vermelha* ser considerado um filme de transição e também o precursor do cinema marginal. Através desse filme, buscava-se um novo caminho para o

cinema brasileiro e apenas uma obra de caráter marcadamente experimental e que aglutinasse tantos estilos seria capaz de estabelecer a ruptura que o momento praticamente exigia:

Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um *far-west*, mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do *western*, a simplificação brutal dos conflitos (Mann). (SGANZERLA, 2009, p. 1).

Saber que *O bandido da luz vermelha* foi concebido como “um *far-west* sobre o III Mundo” é bastante significativo. Primeiro, porque o gênero escolhido, tipicamente norte-americano, implica revolução e mudança, como já foi mencionado, na análise dos filmes de Glauber Rocha, em capítulo anterior a este, e porque, no período da ditadura, esse tipo de filme refletia bem a realidade brasileira. Segundo, porque a imitação, depois do antropofagismo, deixou de ser um “problema”, para ser considerada um indício de intercâmbio, necessário ao aprimoramento cultural. Sendo assim, nada mais natural que um filme sobre o III Mundo assumir todos os empréstimos que fez.

Mas essa mistura, além de refletir nossa condição subdesenvolvida, é um traço importante, na caracterização do Tropicalismo, mais uma influência na obra de Sganzerla. Voltando à outra hipótese levantada (a da fusão para a ruptura e para a fundação de uma estética nova), na tentativa de explicar o rico amálgama que é *O bandido da luz vermelha*, ressalte-se o papel de um metafilme produzido por Sganzerla, em 1966. Nesse documentário, que faz parte dos extras da versão de *O bandido da luz vermelha* lançada em dvd, recentemente, o enredo é simples e tem como único assunto o cinema. Os dezesseis minutos de filme contam a história de dois rapazes que querem ir ao cinema, mas não se decidem sobre o que ver. Os recados do diálogo dos personagens são claros: são sempre os mesmos filmes e as mesmas músicas, a época é de estagnação cultural e há necessidade de mudanças urgentes. Uma fala emblemática do documentário é: “Sem revolução não dá pé. Tem que vir,

acabar com tudo e começar tudo de novo.” (O BANDIDO, 1968).

Impossível não comparar esse trecho do filme com a ideologia de Glauber Rocha, que, junto com o Cinema Novo, foi um modelo bastante controverso para Sganzerla. Enquanto o “cinema de guerrilha” de Glauber era influência reconhecida, o caráter “elitista” e “acadêmico” do Cinema Novo incomodava o diretor de *O bandido da luz vermelha*:

[...] não agüento mais o que vem sendo feito pelo cinema novo. Falo como espectador comum, agredido pela burrice institucionalizada. [...] *o cinema não me interessa, mas a profecia*. Com essa frase resumo o meu desprezo pelas pequenas sensibilidades, afirmando minha ruptura ao [...] cinema novo. (FERREIRA, 2000, p. 60).

Em *O bandido da luz vermelha*, a deselitização foi alcançada, através da comédia e das notícias policiais de rádio, informadas em tom de jogral, com a alternância das vozes feminina e masculina dos locutores. Para a mudança acontecer, não foi necessário negar os preceitos do cinemanovismo. Bastou combiná-los a outros aspectos e o resultado já anunciava novidades. Na opinião de Inácio Araújo, cujo depoimento integra os extras do filme de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* pode ser classificado como “cinema popular que falava sobre uma teoria”, juntando “a popularidade imitativa” das chanchadas e a “erudição e a teoria” do Cinema Novo. (BANDIDO, 1968).

O contexto social também interfere bastante para que a transição aconteça. Se o próprio Glauber tinha mudado de postura, a julgar por seus filmes, como já foi constatado, a partir da comparação do otimismo que havia em *Barravento* e em *Deus e o Diabo na terra do sol* e da ausência dele em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, por que não Sganzerla? Em 1966, quando fez seu *Documentário*, o diretor já havia diagnosticado a estagnação cultural. A resposta a ela vem dois anos depois, com o lançamento de *O bandido da luz vermelha*:

Poucos meses depois do lançamento de *O Bandido*, o governo do General Costa e Silva decretou o final da partida. O AI-5 foi a derrota final, o golpe de misericórdia. Sganzerla estava certo: o Terceiro Mundo realmente estava prestes a explodir — e a única solução possível era esculhambar. Essa esculhambação, grito desesperado por

liberdade, manifestou-se em uma série de filmes “sujos”, repletos de lixo, sobras de uma geração morta. Realizados principalmente no começo dos anos 70, ficaram conhecidos como “Cinema Marginal”. (CAMARNEIRO, 2006, p. 2).

No filme de Sganzerla, o pessimismo é evidente: “A solução para o Brasil é o extermínio, o extermínio total.” (O BANDIDO, 1968). A partir de *O bandido da luz vermelha*, uma nova estética orientou a produção das pornochanchadas e a Boca do Lixo, reduto de crimes, mas também região de grande relevância para o cinema (já que lá se fazia filme, desde 1910), passou a representar a falência e o pessimismo em uma luta desigual. As transformações sociais e o idealismo pareciam ser coisas do passado. Em relação a isso, novamente, há conformidade nas obras de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, tanto que Inácio Araújo chega a definir o cinema marginal como a “segunda geração do Cinema Novo”. Quando sai *O bandido da luz vermelha*, “já não existe mais a perspectiva de transformação”, por isso o filme traz uma visão “apocalíptica”. “Daqui não vamos pra nada.” (O BANDIDO, 1968).

É hora, então, de relacionar o Apocalipse de Sganzerla à criminalidade representada pelo bandido, pela Mão Negra e pela Boca do Lixo. No filme, a Mão Negra é uma organização que alia o crime e a corrupção ao poder. O personagem de J. B. da Silva une, na história, o crime à política, levando o espectador a pensar sobre quem é o bandido, afinal. Pensando no contexto em que *O bandido da luz vermelha* foi produzido, é relevante a associação da Mão Negra com os sabás, figuras mitológicas caracterizadas como “selvagens irracionais e demônios com sede de sangue”. (BEATRIX, 2009, p. 1). Ainda de acordo com a lenda:

A seita Sabá ou Sabbat era conhecida no passado como a Mão Negra. Há rumores de que esta organização estaria envolvida com um Culto de Morte medieval. Além disso é a segunda maior Seita vampírica depois da Camarilla e tem procurado aumentar seu domínio agressivamente. (BEATRIX, 2009, p. 1).

O caráter vampiresco que os sabás emprestam aos personagens de Sganzerla vai ao encontro da repressão e do clima de medo que dominou o país, durante a ditadura. Os excessos da seita e da organização liderada por J. B. da Silva fazem parte do caos instituído. Era chegado o dia e a besta batia à porta. Cumpriu-se a profecia. Certo, mas e o bandido nessa história toda? Ele era um sabá legítimo, pois espalhava caos e destruição por onde passava. Agora, falta situar a Boca do Lixo nessa “viagem”. Vejamos:

Na década de 60, [...] o submundo de São Paulo tinha endereço. No centro da cidade, o famoso Quadrilátero do Pecado — delimitado pelas ruas e avenidas Duque de Caxias, Timbiras, São João e Protestantes — contava com a maior concentração por metro quadrado de prostitutas e bandidos de todos os tipos. (LOPES & BARROS, 2009, p. 1).

Isso combina com: “As cidades dominadas pelo Sabá são lugares violentos e explosivos. Assassinatos, estupros e roubos noturnos acontecem o tempo todo.” (BEATRIX, 2009, p. 4). E combina também com um letreiro luminoso que abre a história de Sganzerla: “Guerra total na Boca do Lixo.” (O BANDIDO, 1968); e com trechos da locução radiofônica: “É o império da bolinha, da desordem e dos *gangsters*, da prostituição em massa, do tráfico de menores, do crime industrializado e do comércio automobilístico”; “É o lixo sem limites, senhoras e senhores.” (O BANDIDO, 1968).

Com a chegada de J. B. da Silva ao Brasil, voltando de uma viagem a Madri, mais um bandido está a solta, porque, além de professor e candidato à presidência, J. B. liderava a Mão Negra. Portanto, não eram à toa seus métodos nada convencionais. Ele ofereceu recompensa a quem lhe desse o nome do bandido que estava aterrorizando a sociedade e faziam parte de sua plataforma política a abertura das prisões e a fundação da casa do pai solteiro e também do lar do milionário arruinado. Além disso, o político prometeu resolver à bala possíveis casos de fraude eleitoral. Fechando o perfil politicamente incorreto de J. B. (mas, apesar disso, ele era forte candidato à presidência), cite-se uma das pérolas de seus discursos: “Um país sem miséria é um país sem folclore. E, num

país sem folclore, o que poderíamos mostrar aos turistas?” (O BANDIDO, 1968). Aqui, ao que parece, Rogério Sganzerla fecha o raciocínio que havia iniciado dois anos antes, no *Documentário*: a estagnação cultural era uma doença provocada pelo sistema.

Junto ao tom de denúncia, há a gozação e a tiração de sarro, quando se menciona que a religião de J. B. era a “macumba”. A brincadeira é um aspecto bastante característico, em *O bandido da luz vermelha*. Todos os personagens são legítimos representantes do mundo subdesenvolvido e o *kitsch* contribui sobremaneira para a produção desse efeito. O bandido é *pop* e, por isso, ele mistura sua pose de galã, seus óculos escuros e sua jaqueta de couro a um “fraco por mortadela”, ao seu tônico indispensável e a uma imagem de Nossa Senhora que divide espaço, na parede de seu quarto, com pôsteres de Wanderley Cardoso. O grotesco, no bandido, é, às vezes, confundido com a loucura, pois só alguém “sem noção” assistiria a um filme usando binóculo e comendo milho verde (para o binóculo há um motivo de peso: talvez, vendo mais de perto, a imagem fosse menos ofuscada pela luz vermelha que distraía todos).

O *kitsch* é a estética do exagero. Tudo, no filme de Sganzerla, é em excesso, sobretudo a violência. O caos sinaliza o fim do mundo e da estética anterior, mas, como todo fim sugere um recomeço, a atmosfera confusa, enfatizada pela fragmentação, na montagem do filme, também marcava o início do Cinema Marginal. A violência, na ficção, precisava ser proporcional à violência real. Por isso, Sganzerla buscou reforço na crônica policial. Páginas de jornais impressos, manchetes de primeira página e uma locução radiofônica incessante e jogralizada, no melhor estilo sensacionalista, levam o filme às últimas conseqüências, fazendo com que ele, como o Terceiro Mundo, também pudesse “explodir a qualquer momento”.

4.1.1 A luz avermelhada sobre os fatos

Em discussão, a mídia. Há limites para os destaques dos noticiários? Até que ponto os meios de comunicação de massa são formadores de opinião? É lícito usar esse poder para fins políticos? O que está por trás desse conchavo? Levando o espectador a pensar sobre essas questões, Rogério Sganzerla explora criticamente a maquiagem política que se fazia, no período da ditadura. *O bandido da luz vermelha* é também sobre a glamourização do crime. Aliás, a trajetória de Luz é exemplar, nesse sentido. Mario Vitor Santos, no artigo *Bandido da Luz ofusca o Carandiru da Paraíba*, publicado na *Folha de São Paulo*, em 31 de agosto de 1997, inicia seu texto concordando com um trecho do editorial do jornal de 28 de agosto:

A maneira sensacionalista com que a mídia, de modo geral, vem noticiando o processo de soltura do detento João Acácio Pereira, o “Bandido da Luz vermelha”, contribuiu para a folclorização do personagem, que já se transformou num objeto de consumo entre exótico e simpático. (SANTOS, 2006, p. 1).

O articulista, que não isenta a *Folha* de sua participação, na construção e na manutenção do mito do bandido da luz vermelha, cita o destaque dado a João Acácio, em detrimento da cobertura à chacina cometida por policiais, “ao final da rebelião no presídio do Róger, em João Pessoa (PB), em 29 de julho” (SANTOS, 2006, p. 2), e opõe a banalidade do fato destacado à importância daquele que ficou à sombra, praticamente esquecido. A questão é ética, porque a apologia exagerada a João Acácio inverte as coisas. De criminoso, Luz passa a herói. Nesse ponto, é relevante a lembrança de que Sganzerla era jornalista, o que deu a ele condições privilegiadas para observar a “construção dos fatos”. A julgar pelo filme, não é difícil supor que o diretor concordaria com a opinião de Mario Vitor Santos sobre a cobertura dada à libertação de João Acácio, em 1997:

Sua libertação é fato relevante, deve ser noticiada. Mas havia meios de conciliar dois aspectos que essa cobertura deveria apresentar: destaque adequado para o assunto e distanciamento crítico.

A pior das opções foi a tomada: em geral, apenas o destaque, mas exagerado, num diapasão festivo [...].

Noticiaram-se todos os passos de João, que bebida pediu no bar, se deu autógrafa, se deu esmola, qual a sua cor preferida... (SANTOS, 2006, p. 1).

No filme de Sganzerla, as narrações de Hélio de Aguiar e Mara Duval chamam edições extraordinárias para dar informações sobre o bandido. O realce sensacionalista é obtido com frases feitas, como: “Ele revolucionou o crime no Brasil.” (O BANDIDO, 1968), ou com convites aos “ouvintes”, para que reflitam sobre a polêmica do bandido que vem aterrorizando a polícia e a população: “Segundo os técnicos, aquele homem era um gênio ou uma besta.” (O BANDIDO, 1968).

Outro recurso sensacionalista bastante comum é a interrogação: “Luz Vermelha, qual é o seu jogo, pistoleiro mascarado?” (O BANDIDO, 1968). A própria mídia tinha criado o monstro e agora tinha de alimentá-lo. Ele dava o que a imprensa queria, para a satisfação cruel das massas e do governo. Era justo, então, que ele fosse sempre notícia. A imprensa e o governo atendiam a um luxo simples: a vaidade do bandido. Ele, no entanto, dava algo muito maior àqueles que já tinham poder, mas queriam mais.

O lado bondoso do bandido (realidade, ou mais uma construção?) era ressaltado de modo paradoxal, contrastando com seu perfil criminoso: “O monstro mascarado, o Zorro dos pobres.” (O BANDIDO, 1968). Entretanto, a característica positiva superava a negativa, daí o heroísmo que foi cercando Luz e transformando-o em mito. A ironia aparece de modo total, neste apelo, feito pelos locutores, no rádio, um dos veículos responsáveis pela mitificação do personagem:

As autoridades só pedem uma coisa: “Pelo amor de Deus, não façam dele um herói, principalmente o rádio e a televisão, que espalham a versão do ladrão bondoso e cavalheiro, que rouba dos ricos para dar esmolas aos pobres [...]. Era uma versão mentirosa, porque ele não passava de um ladrão grosso, chato, faroleiro. Sobretudo, mentiroso. Dono de um imenso repertório de palavras.” (O BANDIDO, 1968, grifo nosso).

A ironia acentua-se, ainda mais, nas cenas que seguem esse pedido em tom de alerta. O diretor, no filme, vai de encontro ao apelo transcrito acima e continua a contribuir para transformar o bandido em herói. A ousadia é clara provocação, afinal, quem, em primeiro lugar, deveria agir com ética, diante da superexposição de um ladrão e estuproador? Essa não deveria ser uma prerrogativa dos meios de comunicação de massa, orientados pelo governo? E não eram eles que estavam usando o criminoso para encobrir problemas muito mais sérios? O apelo veiculado no rádio era, no mínimo, contraditório. O poder oficial cobrava uma postura, mas não dava o exemplo e, além do mais, o fato de pedir que o povo não transformasse um bandido em herói era mais uma forma de tentar esconder o jogo que estava sendo feito.

Então, a estratégia de Sganzerla, de pedir que a população não exaltasse o meliante e, logo em seguida, fazer exatamente o contrário, segue uma lógica: se os representantes do poder, na sociedade, descumpriram um princípio básico, abriram um precedente e o cineasta aproveitou a brecha. Em uma das cenas irônicas, o bandido é retratado como culto, apesar de cafajeste, quando escreve “merci”, nas costas de uma mulher estuprada por ele, depois do assalto à casa dela. Na outra, mesmo parecendo indício de loucura, o bandido distribui dinheiro pelas ruas, em frente ao cinema. Os que são premiados com a gentileza agradecem, apesar de não entenderem nada. Além disso, Luz, no filme, grita aos quatro ventos que “os ricos devem morrer”. (O BANDIDO, 1968).

A cobertura incessante da ação do bandido também instigava a curiosidade do público: “Dentro de 48 horas no máximo, o bandido deverá estar preso.” (O BANDIDO, 1968). Há gancho melhor que esse? Evidentemente, todos procuravam novas informações sobre o meliante, dia após dia, e muitos chegavam até a torcer para que ele não fosse preso. Definitivamente, ele tinha virado um herói e os jornais alimentavam o desejo do leitor, de saber mais sobre seu ídolo, publicando sua história folhetinesca.

Já que, agora, o assunto é rádio e jornal, o momento é apropriado para falar da influência de Orson Welles sobre Sganzerla. A locução radiofônica de *O bandido da luz vermelha* se complementa com a aparição de objetos estranhos

não identificados, no meio e, sobretudo, no final do filme. Essa relação remete à transmissão de *A guerra dos mundos*, escrita por H. G. Wells e adaptada por Orson Welles. A adaptação foi ao ar no dia 30 de outubro de 1938, no programa *Radioteatro Mercury*, especificamente no especial comemorativo do Dia das Bruxas, *Mercury's Halloween Show*, transmitido pela *Columbia Broadcasting System*:

[...] usando somente sons e silêncio, foi representada uma invasão de marcianos sob a forma de uma cobertura jornalística. Todas as características do radiojornalismo usadas na época [...] se faziam presentes: reportagens externas, entrevistas com testemunhas [...], opiniões de especialistas e autoridades [...] davam a impressão de um fato, que estava indo ao ar em edição extraordinária, interrompendo outro programa, o radioteatro previsto. (ORTRIWANO, 2008, p. 1).

No final, os invasores foram vítimas de bactérias e outros microorganismos da Terra, cujos efeitos eles não podiam combater. Porém, a ilusão de realidade foi tanta, ainda mais usando o rádio e o jornalismo, que muitos ouvintes acreditaram e, mesmo com o *non sense* do tema (o enredo era ficção científica pura), entraram em pânico. A notícia do caos chegou à rádio e Welles recebeu ordem para parar a representação, mas ele deu seqüência ao programa, obrigando, depois, o dono da rádio a prestar esclarecimentos às autoridades e à sociedade, inclusive mentindo que em nenhum momento a rádio tomou ciência da confusão que se espalhou pelas ruas:

[...] o programa foi ouvido por cerca de seis milhões de pessoas [...]. Pelo menos 1,2 milhão tomaram a dramatização como fato [...]. E, desses, meio milhão teve certeza de que o perigo era iminente, entrando em pânico e agindo de forma a confirmar os fatos que estavam sendo narrados: sobrecarga de linhas telefônicas interrompendo realmente as comunicações, aglomerações nas ruas, congestionamentos de trânsito provocados por ouvintes apavorados tentando fugir do perigo que lhes parecia real, etc. O medo paralisou três cidades. (ORTRIWANO, 2008, p. 1).

A ficção científica de Welles é o recurso que Rogério Sganzerla usa, para brincar com a maquiagem política, razão pela qual o diretor refere-se ao bandido como “o presente de grego para o povo”. (FERREIRA, 2000, p. 57). O

desmascaramento do subterfúgio usado pelos militares aparece, no filme, em uma cena em que o próprio bandido revela ter consciência do jogo de que fazia parte, quando diz: “Eles me usaram pra fim político.” (O BANDIDO, 1968). No final da história, a morte do bandido confirma essa “desconfiança” do personagem. A passagem é exemplar, no uso de efeitos especiais, para desviar a atenção popular, quando o bandido e a organização Mão Negra praticamente desaparecem, em meio a óvnis, faíscas e muita festa no lixão. O mesmo recurso é usado, para mostrar a morte de Jane, ex-amante e ex-parceira do protagonista. Quando ela morre, a atenção do espectador é desviada, com um gigantesco espetáculo de fogos de artifício.

Outra obra de Welles de fundamental importância, em *O bandido da luz vermelha*, é o filme *Cidadão Kane*, no qual a imprensa tem papel-chave. Sobretudo na segunda parte da história, depois de seu segundo casamento, com Susan Alexander²¹, Kane, que dizia ser “autoridade no que as pessoas pensam” (CIDADÃO, 1941), constrói, através de seu jornal, a carreira de cantora de Susan. As manchetes das primeiras páginas não poupavam elogios: “Detroit lota teatro para ver Susan Alexander”; “NY em furor por Susan Alexander.” (CIDADÃO, 1941).

Assim como *The Inquirer* deu fama à cantora iniciante, no filme de Welles, em *O bandido da luz vermelha* Sganzerla mostra a atuação do rádio e do jornal impresso na ascensão de Luz. Entre os dois filmes, há, ainda, uma semelhança bastante específica. Trata-se da parte em que, em *Cidadão Kane*, o protagonista é chantageado por seu oponente político, que exige sua renúncia, em troca de não revelar seu caso com Susan, pois, na época, Kane ainda era casado com Emily Norton. Essa passagem é similar àquela de *O bandido da luz vermelha*, em que o dono de um jornal ameaça o político J. B. da Silva: “Se o J. B. não quiser dar a dica do Luz, amanhã sai os podre na primeira página. [...]. Corpo 14, negrito, manjô?” (O BANDIDO, 1968).

²¹ Susan e Kane correspondiam, respectivamente, a Marion Davies e William Randolph Hearst, multimilionário dono do jornal *The Examiner*, que, no filme, ganha o nome *The Inquirer*.

Como a influência de Welles era reconhecida por Sganzerla, já era meio caminho andado para boa parte do público e para a crítica estabelecerem a relação entre *O bandido da luz vermelha* e *Cidadão Kane*. Mais do que incorporar um clássico, em seu filme, o diretor brasileiro se valeu de uma história construída, a partir de personagens reais. Assim como Welles, Sganzerla também partiu da realidade. A diferença é que o personagem que inspirou *Cidadão Kane* era o articulador do jogo de aparências, enquanto Luz era a “vítima”. Outro fator que pode ter ajudado público e crítica a perceber a coincidência entre os filmes, que mostram os recursos usados pela mídia, para encobrir os fatos, é a notoriedade da produção norte-americana. Além de clássico, *Cidadão Kane* deu o que falar e o fato de muitos espectadores de *O bandido da luz vermelha* terem acompanhado essa polêmica facilitava a compreensão do jogo que Sganzerla fez questão de trazer à tona.

Nos extras de *Cidadão Kane*, há um mini-documentário sobre Hearst, o Kane da vida real, contando que ele fabricava notícias, para conseguir maior repercussão. O gerente do jornal do filme de Sganzerla faz o mesmo: “A massa quer sangue. Eu preciso de um cadáver bacana. [...]. Pelo amor de Deus, um homicídio para a primeira página.” (O BANDIDO, 1968). A manipulação dos fatos não pára por aí. A violência era forte o bastante para desviar a atenção do que de fato importava. Nesse aspecto, é de grande relevância uma cena em que o bandido pára para ler os jornais expostos em uma banca e reconhece seu retrato imenso, na primeira página, sob a manchete: “Este homem é o bandido da luz vermelha.” (O BANDIDO, 1968). Com destaque parecido, outro título: “Vendeu sua esposa para pagar conta.” (O BANDIDO, 1968). E, no fim da página, quase como uma nota de rodapé, a bomba: “Estourada mais uma fortaleza do bicho.” (O BANDIDO, 1968). O (ou seria a?) luz vermelha agia novamente. Depois, no filme, convenientemente, aparece a imagem de um eclipse.

Na última seqüência, Sganzerla “avacalha”, tentando dar seu recado de diversas maneiras. A locução é incessante, com três participações de peso, em pouquíssimo tempo:

O mundo está iluminado por uma terrível luz avermelhaaaaaada!

Um desconhecido no meio da multidão é suficiente para abalar todos os poderes do mundo. (Explosão de um óvni, na Terra. Imagem de eclipse).

Conclusão: Sozinho a gente não vale nada. (Imagem de eclipse. Escuridão total). (O BANDIDO, 1968).

Seguindo a ordem das locuções, faz-se referência à figura do bandido, que ofusca a realidade. Nos extras do filme de Sganzerla, há um curta de 11 minutos, intitulado *B2*, e que traz o real bandido da luz vermelha. No filme, há um trecho de uma entrevista com João Acácio, no qual o bandido explica sua alcunha e, depois de contar à repórter que ele comprou sua famosa lanterna nas *Lojas Americanas*, ele diz que gostou muito da cor (Acácio tinha predileção pela cor vermelha), porque “ficava tudo escuro, só o vermelho da luz”. (O BANDIDO, 1968). É isso, tudo “escurece” e apenas o vermelho chama atenção.

Aqui, vale ressaltar que, sob o aspecto de “disfarce da realidade”, *O bandido da luz vermelha* pode ser relacionado às pornochanchadas, cuja primeira fase data de 1968/69 a 1979 e “o meio acadêmico em geral sustenta que este gênero foi incentivado pelo governo, tendo recebido subvenção da Embrafilme, porque desviava a atenção da sociedade dos desmandos e das perseguições políticas [...]”. (FREITAS, 2006, p. 3). Mais luz vermelha sobre os olhos do povo. No entanto, é importante frisar que, ao contrário do que o trecho transcrito afirma sobre as pornochanchadas, o filme de Sganzerla não estava a serviço do discurso governamental. E, nesse ponto, as produções se afastam. As pornochanchadas tinham a missão de esconder os fatos, enquanto *O bandido da luz vermelha* era um jogo de “esconde-esconde”, mas no qual o diretor saía à procura do que estava escondido e por quê.

A segunda locução do final do filme traz implícita a construção do mito do bandido, para fins bastante específicos, e a última citação reforça essa idéia, porque deixa claro que o outro é necessário, como bode expiatório, para ser usado em benefício de alguém, mais poderoso. Um chavão, para combinar com o lado *kitsch* do Luz, parece bem-vindo aqui: “Uma andorinha só não faz verão.”

4.2 TAKE 2: AMARELO MANGA

Amarelo manga, de Cláudio Assis. Violência em destaque. Sensacionalismo e exagero. Em *Amarelo manga*, a periferia é o espaço urbano que circunda o centro. Nesse filme, como em *O bandido da luz vermelha*, a periferia relaciona-se ao jogo do poder. A diferença é que, lá, o periférico escondia a verdade e, aqui, a periferia escancara a realidade. Em comum, porém, há o fato de Cláudio Assis e Rogério Sganzerla tentarem mostrar o que está oculto. Com a história do bandido *pop star*, no entanto, a tarefa era um pouco mais difícil, pois, tentando revelar, o diretor também brincava de seguir as regras do jogo daqueles que escondiam, lançando o espectador em um turbilhão de imagens e estratégias. No final, a ironia é a chave, mas dá trabalho descobri-la.

O filme de Cláudio Assis é mais direto. Não que o significado da história seja menos intrincado, mas o espectador pode contar com uma vantagem: o conceito que é relativizado está fora do filme, o que desobriga diretor e espectador de oscilações constantes. Mas o que é posto em xeque, em *Amarelo manga*? A comunidade. O filme é regional apenas aparentemente. A partir da escolha da periferia, alguns, mais apressados, baseados na costumeira divisão (e oposição até) que se faz entre centro e periferia, podem ver apenas a recusa do cineasta à grandeza da metrópole, o que parece perfeitamente compreensível, porque o centro já está totalmente corrompido pela globalização e, para reagir a isso, é natural que se privilegie um espaço e uma sociedade à margem dessa realidade sofisticada e evoluída. Se ainda há algum traço local, ele está lá, na periferia, com toda certeza.

Errado. “[...] as sociedades da periferia têm estado *sempre* abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca. A idéia de que esses são lugares ‘fechados’ [...] é uma fantasia.” (HALL, 2001, pp. 79-80). É para dar provas irrefutáveis disso que o diretor fraciona um espaço amplo e descola dele um pedaço minúsculo, praticamente invisível. Cláudio Assis

desconstrói a idéia de comunidade, só para dizer que o que parecia resguardado da influência global também “tá dominado”. Stuart Hall discute isso, aventando a hipótese de o global causar mudanças irreversíveis, nas identidades culturais nacionais e locais, a ponto de iniciar um período que ele arrisca chamar de “pós-moderno global”:

Colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações “globais” começam a deslocar e, algumas vezes, a apagar, as identidades nacionais. [...] a tendência em direção a uma maior interdependência global está levando ao colapso de *todas* as identidades culturais fortes e está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, [...] aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença [...]. (HALL, 2001, pp. 73-4).

O espaço é o mesmo, mas, restando como único elemento de identificação entre as pessoas de uma comunidade, em vez de território comum, ele serve de campo de batalha. A individualidade impera e o confronto, embora diário, manifesta-se no que Zygmunt Bauman denomina “violência interna — todas as dissensões, rivalidades, ciúme e querelas dentro da comunidade”. (BAUMAN, 2001, p. 221). O que se quer provar, com *Amarelo manga*, é que a noção de comunidade é mero pretexto para esconder o individualismo avassalador provocado pela globalização. Mesmo sabendo-se sozinho, ninguém quer constatar a solidão absoluta e talvez até irreversível.

Bem, mas, então, a comunidade nunca terá fim? É, de fato não, mas aquela comunidade, tal como conhecíamos, antes da onda global, não existe mais. Está esfacelada, destruída. Mais exemplos? Casamento, emprego e família ainda existem. Não há dúvidas sobre isso. Mas que casamento? Que família? Que tipo de emprego? Esses conceitos sobrevivem, mas abalados. São outros, completamente distintos do que eram, no tempo de nossos avós e de nossos pais:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas — desalojadas — de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. (HALL, 2001, p. 75).

A comunidade, em *Amarelo manga*, apesar de dar indícios de seu trincamento e de sua fragilidade, no início da história, é mais preservada. Tudo gira em torno do *Texas hotel*, gerenciado por Bianor. Bem ou mal, os hóspedes encontram-se, naquela gigantesca “casa” (até fazem as refeições juntos), com regras a serem seguidas (o pagamento no final do mês, determinados horários, a proibição de levar parceiros para os quartos, etc.). A convivência era, de algum modo, regulada. Mas essa aparente harmonia do conjunto muda significativamente com a morte de Bianor, razão pela qual boa parte da crítica considera que é apenas depois da morte desse personagem que a história começa de fato.

Essa primeira parte do filme e a função do hotel têm importância bastante específica, no estabelecimento das relações entre os personagens. A trama vai sendo armada. Fora isso, é preciso enfatizar que a escolha de um espaço como o *Texas hotel* dá abertura à perspectiva determinista. Todos os moradores são diferentes sendo iguais. O que varia é a perversão ou o medo das pessoas, mas todos têm algo a esconder. O *Texas hotel* reúne parte da banda podre que caracteriza os personagens do filme: Dunga, o homossexual brega; Wellington, o açougueiro machão; o padre de caráter bastante duvidoso; Isac, o esquisitão que curte dar tiros em cadáveres; Kika, a crente reprimida; Deise, a amante barraqueira de Wellington; e Lígia, a dona de um boteco (gostosona, mas que expulsa os homens à base do grito e da garrafada).

Esses são os tipos da história. Todos são desviantes e exagerados. A deformação social os une e os separa. Essa espécie de caricaturização é bem-vinda, já que, em *Amarelo manga*, a violência não resulta de tiros e assassinatos. O lado violento do filme emerge da justaposição de personagens excessivos e opostos. O confronto é necessário, para derrubar a idéia bonitinha de “todos por um”, que persegue, ainda, o conceito de comunidade. Para impulsionar a rivalidade e para fazer o indivíduo agir contra o grupo a que pertence, é preciso colocar as atitudes de todos os condôminos sob uma lente de aumento. Nisso, tem papel fundamental a filmagem em cinemascope, recurso usado por Cláudio Assis também em sua produção mais recente, *Baixio das*

bestas.

Dessa forma, a violência é posta em relevo, ganhando maior dimensão e mostrando o horror de apenas mais um dia na “comunidade” do subúrbio. É isso que Lígia, a dona do bar *Avenida*, anuncia, no começo da história: “Primeiro vem um dia. Tudo acontece naquele dia. Daí chega a noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez. Vai, vai, vai... E é sem parar.” (AMARELO, 2003). Nesse instante, *Amarelo manga* se define. Não é sobre um fato isolado, ou uma grande tragédia. O filme é sobre a violência brutal que se esconde em cada gesto, em cada palavra.

Para satisfazerem suas taras e seus desejos, os personagens travam uma guerra diária. A violência do filme está no tratamento nada cordial, na certeza quase instintiva dos desejos, na rudeza do ambiente caindo aos pedaços e na miséria das ruas, apesar do trabalho incessante. As paredes descascadas e as cores desbotadas do *Texas hotel* conformam-se à paisagem amarelada do subúrbio. Nas batalhas diárias, os personagens expõem seus segredos mais íntimos, na tentativa de sobreviver e de ter alguma satisfação, mesmo que isso exija algum tipo de violência. A convivência “pacífica” só é possível, em clima de negociação constante. A associação ou a cumplicidade é apenas o meio de alcançar a satisfação pessoal, individual. Por causa dessa sobreposição do individual ao comunitário, para Stuart Hall, “ao invés de pensar no global como ‘substituindo’ o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘o global’ e ‘o local’”. (HALL, 2001, p. 77).

Paralelamente a isso, Bauman aponta, como uma das conseqüências da globalização, o fim da soberania do Estado-nação, situação que desestabiliza as pessoas, que, afirmativamente, dependem dessa noção de unidade. Acrescente-se a isso o fato de essa mudança gerar instabilidade em diversas áreas. Quanto à violência, estima-se que essa possa ser “‘desregulada’, descendo do nível do Estado para o da ‘comunidade’”. (BAUMAN, 2001, p. 221). Isso desencadeia o surgimento de comunidades “explosivas”, definidas pelo autor como aquelas que “precisam de violência para nascer e para continuar vivendo”. (BAUMAN, 2001, p. 221). A violência é o que une as pessoas desses grupos sociais. É através do

ritual diário da violência que elas se identificam e às vezes até se tornam cúmplices.

Em *Amarelo manga*, a violência é bem evidenciada pela metáfora do canibalismo. Wellington leva “canibal” em seu nome, porque trabalha em um açougue. Kika, por ser casada com Wellington, carrega a mesma alcunha. Por onde ela passa, as crianças a importunam com gritos de “Kika Canibal”. Alteridade, individualismo e canibalismo. A partir disso, é fácil adivinhar o lema: “O outro é instrumento. Se, por acaso, representar um obstáculo, deve ser aniquilado, devorado. Através dele, me satisfaço.”

Apesar de o canibalismo ser mais evidente em Wellington e Kika, ele está também em Isac. Cliente preferencial de Rabecão, um “fornecedor de cadáveres”, Isac precisa do outro para realizar sua tara. Nesse caso, o canibalismo combina com a sordidez que a filmagem em cinemascope propicia. E, como estamos falando de metáforas, relacionando a tara de Isac ao canibalismo de Wellington, pode-se afirmar que, ao fim e ao cabo, os personagens são idênticos. A única impressão de diferença acontece porque Isac encena um canibalismo filmado em cinemascope.

Voltando um pouco ao desmascaramento da vida em comunidade, sublinhe-se que Cláudio Assis, em seu filme, faz com que a violência seja detonada dentro da própria comunidade. Não há “sacrifício”, nem nada que canalize essa violência para fora do território compartilhado. Essa atitude é totalmente contrária a este trecho de *Modernidade Líquida*:

Um impulso violento está sempre em ebulição sob a calma superfície da cooperação pacífica e amigável; esse impulso precisa ser canalizado para fora dos limites da comunidade, onde a violência é proibida. [...] caso contrário desmascararia o blefe da unidade comunal [...]. (BAUMAN, 2001, p. 221).

A oposição é compreensível. Se o objetivo é mostrar o imenso “blefe da unidade comunal”, o que se tem a fazer é colocar o “impulso violento” para ferver, sem que nada possa contê-lo. Só a explosão da violência dá conta da transformação severa que atingiu a vida social, nas mais diferentes esferas, nas

últimas décadas.

Por isso, a violência, “sempre em ebulição”, está, em *Amarelo manga*, desde o começo, com a desesperança e o azedume de Lígia, que diz, dando suas boas-vindas ao espectador: “Eu quero que todo mundo vá tomá no cu.” (AMARELO, 2003). Até o que parece acessório, no cenário, ou uma simples tomada do aspecto popular e da rotina do subúrbio, inclui a violência. Do bar de Lígia, quem guia o olhar do espectador pelas ruas de Recife é Isac, que dirige um carro de modelo antigo, mas imponente e amarelo (atenção a esse detalhe). O rádio do carro está ligado e todas as notícias são de crimes. Dentre as imagens do passeio de Isac, destaque aos feirantes e aos cortadores de cana. E, depois: mais notícia de crimes bárbaros.

O início é claro e dá indícios suficientes do que esperar de *Amarelo manga*, que dá adeus à imagem da comunidade como “uma ilha de tranquilidade caseira e agradável num mar de turbulência e hostilidade” (BAUMAN, 2001, p. 208), afinal, não há separação. Com as fronteiras apagadas, a hostilidade aumentou seus domínios. “A globalização parece ter mais sucesso em aumentar o vigor da inimizade e da luta intercomunal do que em promover a coexistência pacífica das comunidades.” (BAUMAN, 2001, p. 219). A tese é essa. E o filme começa.

4.2.2 Vermelho-sangue e amarelo-manga

O amarelo é a cor predominante do filme. Do começo ao fim da história, além da paisagem amarelada do subúrbio, o amarelo está em um detalhe ou outro das cenas. A cor representa uma sociedade esmaecida e anêmica. O tom amarelado acompanha Isac, em seu passeio de carro (amarelo), nos primeiros minutos do filme. Depois, vem o vermelho, um sinal claro da violência prestes a emergir de um organismo social doente. O vermelho aparece, em toda a sua plenitude, em um açougue. A imagem é desfocada, mas vai se normalizando

aos poucos. Wellington Canibal corta peças imensas de carne. Em meio a muito sangue, o personagem diz que seria capaz de matar homens, porque “eles merecem morrer”. Todos da raça humana merecem a morte, menos Kika. Saindo do açougue, a próxima parada é o hotel *Texas*, onde o amarelo está na cor do telefone, do balcão e das paredes. Para completar o destaque à cor, o dono do hotel, Bianor, atende ao telefone chupando uma manga.

Os prédios da vizinhança também são amarelados. O amarelo é uma espécie de peste que identifica os diferentes personagens e ambientes da história. No bar *Avenida*, o cenário amarelado é reforçado com a placa da mesma cor, com os preços do que é servido ali. No cardápio, existe até manga com leite²². Almoço no hotel: mesa amarelada e líquido amarelo nos copos. Quarto de Isac: poltrona e colcha amarelas. No final, mais amarelo: na banca dos vendedores de manga, na feira, e no cabelo de Kika, que, para deixar claro que agora também faz parte da comunidade, não tem dúvida sobre a cor da tinta: amarelo-manga.

O amarelo marca seu território cena a cena, até que, em uma das mesas do bar de Lígia, um assíduo freqüentador explica a profusão da cor, com a leitura de um trecho de *Tempo amarelo*, de Renato Carneiro Campos:

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretos, dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovenca, do carro de boi, das cangas, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos. (AMARELO, 2003).

Os itens destacados nesse trecho ajudam a compor a violência sorrateira de *Amarelo manga*, quase invisível, porque se proliferou, e, hoje, já está disfarçada. A violência mistura-se às coisas triviais e é inseparável da miséria e do trabalho.

A degradação amarela e a violência vermelha identificam a “comunidade”. Protagonizando uma relação de causa e conseqüência, amarelo e vermelho se alternam e se complementam, no filme de Cláudio Assis. O sangue da carne

²² Em relação ao bar, não pode deixar de ser citado o púbis amarelo de Lígia, a proprietária.

crua está não só no açougue, mas também no hotel. Wellington faz uma entrega, Dunga o recebe e o açougueiro corta as peças de carne crua lá mesmo. Nessa cena, os dois conversam sobre Kika e Wellington diz que a esposa não é boa de cama, mas é uma boa mulher, “porque é crente”. Além disso, o marido considera uma qualidade o fato de Kika não comer carne. Algumas cenas depois, quando Kika entra na história, isso se confirma, pois ela chega mesmo a vomitar, ao tentar preparar um pedaço de carne para o almoço.

O exagero da cena estabelece a diferença de Kika e de sua casa, em relação ao hotel e ao bar, que são os outros espaços importantes da história, bem como marca o desencaixe do personagem em relação aos demais. Porém, nas cenas seguintes, o perfil *fake* de Kika vai sendo revelado e, para isso, o padre tem importância decisiva, afinal, não se trata de revelar a falsidade dos preceitos religiosos dos evangélicos. Trata-se de mostrar a força do instinto humano. Bastam alguns minutos para o espectador entender que Kika não era a única que prestava, em meio a tanta podridão. Impossível sair ileso de uma sociedade completamente degradada.

A retidão de Kika e a associação entre união e comunidade são as armadilhas de Cláudio Assis para o espectador. Essas duas coisas são ilusões que precisam ser combatidas e, para que a destruição se efetive, o principal é focalizar atitudes que demonstrem o extremo oposto. No jogo entre essência e aparência, o diretor faz referência à incapacidade dos brasileiros de distinguir uma coisa da outra, ou ao gosto popular e masoquista pela enganação: “Os habitantes do Brasil nutrem certa admiração pelo engodo”; “O prazer do brasileiro médio é ser enganado.” (AMARELO, 2003). Essas frases surgem em outra conversa de bar, mas a informalidade apenas disfarça o peso das afirmações, ainda mais que as considerações transcritas acima foram formuladas por um argentino e, o pior, os brasileiros foram obrigados a concordar com ele.

Kika e o padre, dois personagens ligados à religiosidade, mesmo com crenças diferentes, representam, respectivamente, o esforço de manter a ilusão da doutrina do bem viver e de desconstruí-la. A unidade entre os dois só é

alcançada, no instante em que Kika descobre a traição de Wellington e muda completamente. A desilusão e o pessimismo dela, em relação ao amor, aos homens e à humanidade em geral, aparecem apenas no final da história, mas é como se a mudança do personagem fosse anunciada pelo padre, em diversos momentos da história, ainda que indiretamente, porque “todas as religiões levam a Deus”, mas nenhuma é capaz de conter o instinto humano. Os discursos e as atitudes do padre desmitificam a religião e acentuam a diferença entre o comportamento humano real e o ideal (esperado e recomendado pela Igreja). O padre se vê aliviado de não ter fiéis, aos quais chama de “pecadores”, enxerga fidelidade apenas nos cães de rua que alimenta e não vê problema em se matar por amor.

Em uma passagem, o padre afirma: “O ser humano é estômago e sexo.” (AMARELO, 2003). Essa frase traduz as relações entre os personagens do filme, que exacerba o individualismo em detrimento da comunidade, pela devoração do outro, ato literal, quando o objetivo é matar a fome, e metafórico, quando o assunto é sexo. Capitalismo e individualismo acirram ainda mais essa devoração, que explode, na cena em que Kika assume sua verdadeira identidade, até então mascarada pela religiosidade, e arranca a orelha de Deise, a amante do marido, a dentadas. Ela perdoava tudo, menos traição, e tinha avisado ao marido: “Com ferro fere, com ferro será ferido. Não quero nem pensar.” (AMARELO, 2003). A violência estava nas palavras da *Bíblia*. A religião como censura e repressão era a própria violência. Para Deise, a vingança se fez com sangue. Para o marido, sobrou a vingança (i)moral, porque Kika caiu na vida, deu para o primeiro que apareceu em seu caminho (Isac) e enterrou de vez a esposa crente e perfeita que Wellington não se cansava de elogiar.

O canibalismo de Kika é subversivo (para quem não comia carne...). O sangue e o vermelho agora são parte de uma violência escancarada, ápice da violência que, furtivamente, acompanha a história inteira. O determinismo vence. Kika é, finalmente, assimilada pelo meio e torna-se igual a todos ali no subúrbio. Vence também o instinto. O exagero que Cláudio Assis privilegia, em *Amarelo manga*, detona o confronto entre pessoas “iguais”, fazendo com que o

individualismo predomine sobre a idéia de comunidade. A violência é uma questão de sobrevivência, afinal, as relações são excludentes: eu *ou* o outro. O sexo e as relações entre os gêneros servem de metáfora à violência diária e necessária, porque opõem dominante e dominado. Também relacionados ao instinto estão o ritmo do filme e a irracionalidade dos personagens. *Amarelo manga* é urgente como o mundo contemporâneo. Não há tempo. Logo, há mais ação do que reflexão. O lema é (re)agir instintivamente.

Por isso, a violência, no filme, também é reativa (e instintiva). O vermelho deixa seu rastro no filme, assim como o amarelo: um boi abatido no matadouro é arrastado. Sangue pelo chão. Mais adiante, fim de expediente no açougue: o sangue do chão é lavado. Wellington veste uma camisa vermelha e sai para encontrar Deise. Depois da cena de canibalismo: sangue de Deise, na blusa de Kika. Quando Isac pára o carro e convida Kika para dar uma volta, ele percebe a mancha, na roupa dela, e faz questão de sentir o gosto do sangue.

O vermelho do sangue, com a mesma importância do amarelo, em *Amarelo manga*, é um dos elementos que aproxima o filme de Cláudio Assis de *Contra todos*, de Roberto Moreira. Em ambos os filmes, o confronto se estabelece entre pessoas de uma mesma comunidade, situação que acirra a competitividade e a individualidade. A violência ganha maior destaque, quando é praticada por pessoas da mesma família, ou do mesmo círculo de amigos. O individualismo não respeita laços e ultrapassa qualquer obstáculo. Em *Contra todos*, o vermelho predomina, desde o começo, com um mar de sangue sob o céu azul. Essa imagem ressurgiu, para fechar o filme. Em ondas menores, durante a história, o vermelho marca presença, no figurino e no cenário.

Várias vezes os personagens aparecem com roupas de cor vermelha ou de seus matizes: rosa e bordô. O quarto de Cláudia e Teodoro, o casal da história, tem colcha e almofadas bordô e os móveis são todos de mogno. Na cozinha, um fogão vermelho, vários utensílios da mesma cor e parte da parede pintada de rosa. Além disso, não são raras as cenas que mostram a família à mesa. A devoração e o instinto também são explorados no filme de Roberto Moreira.

O açougue é outro ponto em comum entre as duas produções. Em *Amarelo manga*, o destaque a esse espaço é dado pela importância de Wellington na história, mas, em *Contra todos*, o espaço se destaca, pela simples ênfase ao sangue. Cláudia vai comprar carne e pede uma peça inteira de contrafilé e uma galinha. Ela diz que quer preparar galinha ao molho pardo, mas o açougueiro explica que esse prato requer todo um ritual, começando pela compra do frango vivo. A receita é minuciosa e requer alguns cuidados: uma faca muito bem afiada; atenção à correta posição do pescoço do animal, na hora do corte; e a necessidade de se ter, bem ao lado, uma bacia, para, logo em seguida ao golpe, poder derramar todo o sangue do animal no recipiente. Cláudia desiste do prato, mas a violência da descrição prepara a série de assassinatos que vai ocorrer, para justificar o mar de sangue que abre e fecha o filme.

A primeira morte é a do filho do dono do açougue. O garoto era amante de Cláudia e a morte dele provoca a fuga dela, que, como o espectador, é levada a pensar que Teodoro é o assassino, afinal, ele tinha motivos para cometer o crime e era assassino de profissão. Ele e Valdomiro eram pagos para exterminar pessoas. Sozinho, Teodoro tenta refazer sua vida com sua amante crente, mas ela descobre que ele é casado e o deixa. Longe de casa, Cláudia se envolve com o porteiro do hotel em que está hospedada. Depois de dizer a ele que era casada e que o marido o mataria, se descobrisse o caso dos dois, o pior acontece. O porteiro é atacado e acaba no hospital, com muitas lesões e em estado catatônico. Isso faz Cláudia voltar. Ela quer vingança. Agrada Teodoro, pega uma faca, sem que ele perceba, e o mata. Ele revida, estirando-a, na mesa da cozinha, com dois tiros à queima roupa.

A filha de Teodoro, Soninha, e Valdomiro, melhor amigo e colega de profissão de Teodoro, estão transando no quarto, quando ouvem os tiros. A filha vê o pai ensangüentado e, nesse momento, começa uma seqüência de *flashbacks* que explica a morte de Teodoro e revela os outros mistérios da trama. Primeiro *flash*: Cláudia dá uma facada em Teodoro e, em seguida, é morta por ele. Segundo *flash*: Valdomiro entra, na casa de Cláudia, pela porta

dos fundos, e a vê na cama, com Júlio, o filho do açougueiro. Terceiro *flash*: Valdomiro mata Júlio, depois de arrancar a confissão de que o garoto preferia as mulheres casadas. Quarto *flash*: Soninha mostra a Valdomiro uma fita de vídeo com cenas de sexo entre Teodoro e Cláudia.

Os *flashes* fecham a história e atribuem a Valdomiro o mar de sangue de *Contra todos*. Depois das revelações, novamente o presente: Valdomiro pega um maço de dinheiro e se apressa em tirar Soninha de perto do corpo do pai e do local dos crimes. Daí, um salto no tempo e novamente o presente: o casamento de Valdomiro com Teresinha, a ex-amante crente de Teodoro. Mas, antes, a câmera mostra Valdomiro viciando o cunhado em cocaína. Teresinha chama, o noivo se apressa, guarda a droga, a arma e sai. Valdomiro corrompeu Cláudia, tornando-a uma assassina como ele. Agora, começando pelo cunhado, apodreceria a comunidade crente da esposa (ou, simplesmente, daria o pretexto de que todos precisavam para se revelarem, longe dos preceitos religiosos). Quanta semelhança entre os destinos de Teresinha e Kika Canibal.

Como se pode ver, a religião como disfarce é outro ponto de ligação entre os filmes de Cláudio Assis e Roberto Moreira. A diferença (com pontos positivos para *Contra todos*) é que, no segundo, a religião acentua a hipocrisia, porque são mais constantes os conflitos entre religiosidade e cotidiano. Teodoro era extremamente religioso, fazia orações antes das refeições, lia a *Bíblia* para a filha adolescente, participava de cultos, mas dava surras exemplares na filha (porque ela era adepta de drogas e tatuagens), traía a mulher, tinha ataques constantes de raiva (inclusive, quando Teresinha disse que ia deixá-lo, a fez desmaiar, depois de jogá-la contra a parede, e a estuprou) e era assassino de aluguel.

Outro ponto de contato entre os filmes é a periferia. A violência, cotidiana, está dentro de casa, mas ganha as ruas. Em *Contra todos*, do mesmo modo que em *Amarelo manga*, o conceito de comunidade é relativizado e atualizado. A cidade é vista, nos dois filmes, a partir do cotidiano dos personagens. Também é similar a rapidez das cenas. Não há contemplação e, muito menos, glamourização da violência. Embora sejam reais, a brutalidade e a crueldade

diárias são mostradas com certo pesar, atitude que demonstra pessimismo e inaptidão para uma mudança efetiva.

A exemplo de Isac, em *Amarelo manga*, Soninha, em *Contra todos*, leva os espectadores de carona, em seu passeio pela cidade. A semelhança está no fato de ambos os filmes elegerem a periferia como espaço principal. A periferia é o espaço do conservador e do novo, simultaneamente. Nesse ponto, Cláudio Assis ganha vantagem, porque, ao escolher o subúrbio do Recife como cenário, o diretor reforça esse confronto. O Nordeste interessou ao diretor pelo “amarelo da paisagem” e talvez também pelo fato que muitos autores atestam, a exemplo de Renato Ortiz: “O Nordeste é terra, campo, seus habitantes são telúricos e tradicionais”, mas, ainda assim, “a modernização foi assumida como um valor em si, sem ser questionada”. (ORTIZ, 1999, p. 37).

Quanto à diferença, ela é pequena, mas significativa, e, nesse quesito, Roberto Moreira leva a melhor, já que mostra um pouco mais da metrópole. Primeiro, a vista aérea de São Paulo, com seus incontáveis arranha-céus, e, depois, Soninha excursiona por um *shopping*. Vitrines de lojas, imagens e produtos proliferam-se na tela. Terminado o passeio, a garota pega um ônibus, em direção a um bairro de periferia. A paisagem vai se modificando aos poucos. Quando ela chega, não há comparação possível entre a imagem do centro e os espaços vazios e deteriorados do imenso subúrbio. Roberto Moreira mostra as causas da ruína das comunidades: globalização, mídia e consumo. A periferia tem, sim, acesso a tudo isso. Logo, não há como sair ilesa da mudança imposta. O efeito é mesmo “global”. Em um mundo sem fronteiras, não há como ficar “cada um no seu quadrado”.

5. EU TENHO... VOCÊ NÃO TEM.

5.1 CAPITALISMO PRIMATA EM *TUDO BEM*

Tudo bem, de Arnaldo Jabor, foi recentemente revisado e relançado em dvd, depois de ter completado trinta anos. O filme, lançado em sua forma original, em 1978, rende uma boa discussão sobre capitalismo, consumo e a oposição entre público e privado, temas que irão nortear as análises deste capítulo. O filme se passa dentro de um único espaço, mas abriga várias situações de contraste social. Usando a sátira que o caracteriza, Arnaldo Jabor faz um filme corrosivo e irreverente. A ironia é responsável pelo riso perplexo diante das críticas e da realidade sem adornos da história. A eleição de um único cenário adensa o impacto do desvendamento do Brasil, tendo, como ponto de partida, um apartamento em obras, dentro do qual convivem, diariamente, patrões e empregados.

O antagonismo choca, a princípio, mas, aos poucos, é encoberto pela normalidade do imóvel em obras. Olhando com mais cuidado, porém, a reforma metaforiza a reflexão social proposta pelo filme. A elite representada pelos personagens de Elvira e Juarez passa por uma mudança acentuada. O filme mostra uma burguesia em franca decadência, mas, em claro sinal de recusa à perda do *status*, o casal continua insistindo em manter o padrão. Os problemas no casamento de Juarez e Elvira apenas refletem esse declínio. Ao longo da história, o espectador descobre que Juarez é impotente e que, “para tapar o sol com a peneira”, a mulher prefere acreditar que o marido tem uma amante, Valdete. Para Juarez, a fantasia também é perfeita.

Embora a amante tenha até nome, ela simplesmente não existe. No entanto, o casal, mantendo essa fantasia, vai driblando a falta de sexo e de dinheiro. A imaginação é o antídoto do tédio e da falência (social, sexual e amorosa). Em uma parte da história, a fantasia transforma-se em absoluto

delírio. Juarez sai do quarto contrariado, com as malas prontas, decidido a deixar Elvira. Totalmente fora da realidade, ele conversa com três amigos imaginários, que o convencem a ficar. Aceitando a sugestão, ele ainda resolve ligar para Valdete, para terminar tudo com ela. Ele telefona, mas, do outro lado da linha, estão dois taxistas, que se divertem com a situação.

Assim como a amante inventada aproximava o casal, exorcizando o fantasma da impotência, a reforma, que mantém o mestre de obras e vários pedreiros sob o comando de Juarez, alimenta a ilusão de que os “ricos” não tinham se transformado em uma família de classe média. E, assim, alienados, Elvira e Juarez seguem felizes. No entanto, para o espectador, que não tem motivos para fingir que não compreende o que vê, a realidade é outra. Juarez, totalmente falido, reclama, quando a mulher lhe pede dinheiro para as despesas da casa, e barganha o preço da obra com o encarregado, que diz que a saída é despedir alguns homens. A falência (e a insensibilidade) de Juarez aparece, também, no episódio do despejo da família de um dos pedreiros da obra, afinal, o pior só aconteceu, porque o patrão não deu o adiantamento pedido pelo empregado.

O contraste próprio do capitalismo e a alienação da classe dominante em relação à realidade dos trabalhadores são evidenciados praticamente em todo o filme. Em mais um dia de obra, a família é obrigada a escutar os “causos” dos pedreiros e, depois de acompanhar um diálogo, Juarez diz que eles são “fortes”, apesar de “ignorantes”, porque são “capazes de criar beleza, dentro da miséria”. (TUDO, 1978). Na cabeça do patrão, o seu gesto é nobre, ao mesmo tempo em que ressalta uma das características mais associadas ao povo brasileiro. Entretanto, isso não aniquila o preconceito de Juarez, que faz questão de marcar a diferença entre os operários e os de sua classe.

O rótulo da miséria também pesa, mas, em outra cena, na qual Elvira mostra o tamanho de sua alienação, através de uma fala que, ou é totalmente irônica, ou revela a ignorância sem limites de Elvira em relação à pobreza. Depois de um *close* na marmita dos pedreiros, a dona da casa tenta se justificar, por não oferecer almoço aos trabalhadores. Ela começa a puxar conversa com

um assunto que não diz respeito à realidade deles: “Vocês não acham o Vaticano, com aquele ouro todo, um escândalo?” (TUDO, 1978). A pergunta deixa os operários e o público perplexos, mas Elvira continua:

Deve ser bom comer de marmita. [...]. A vida é maravilhosa. Vocês trabalham aqui, comem no local de trabalho... Depois, tomam esse trem, vão lá pro subúrbio, moram lá nas suas casinhas... Quando precisa de um consertinho, graças a Deus já são operários. É só consertar a portinha, o telhadinho, a biquinha. O povo é bom, é muito bom. (TUDO, 1978).

Se a fala de Elvira revela bem a alienação do personagem, sublinhe-se que, entre a ignorância e a ironia, esta prevalece. Não há ignorância em alguém que recorre à alienação propositalmente, para fugir do fracasso da realidade. Além disso, fica claro que ela tenta mostrar o lado bom daquilo que nem ela consegue apreender como positivo de algum modo. O discurso de Elvira tenta reforçar a decisão dela de não oferecer almoço aos operários e, ao mesmo tempo, revela sua fobia em relação à miséria. Elvira demonstra se sentir confortável em saber que é certa a separação entre centro e subúrbio, o que faz com que os “pobres” fiquem lá, bem longe dela, de sua família e de seus companheiros de classe.

A divisão do *casting* de *Tudo bem* em dois grupos bem definidos, o dos patrões e o dos operários, tematiza um dos maiores problemas da realidade brasileira: a desigualdade social. Aliás, Arnaldo Jabor disse, em entrevista publicada na *Folha de São Paulo*, que o filme é uma “tentativa de fazer uma síntese do país dentro de um apartamento de Copacabana”. (SIMÕES, 2009, p. 1). Além desse objetivo, havia outro, “provocar um riso político e crítico no espectador”. (TUDO, 1978). Ambos foram alcançados. O tom cômico ameniza o impacto das críticas, que são incessantes. A sabedoria popular, de rir da própria desgraça, que já havia sido louvada por Juarez, marca a passagem em que se discute sobre quem será demitido, para diminuir as despesas do patrão. Um pedreiro faz piada da situação, dizendo que ele não poderá ser, já que está desempregado. O público, como bom brasileiro, ri junto com o personagem.

A apresentação da realidade em tom de brincadeira continua com o trabalhador afirmando que, com os bicos que faz, ganha uns trocados, mas logo gasta tudo e, quando vê, está devendo para ele mesmo. Emendando uma piada na outra, há ainda a lembrança de uma conversa com uma assistente social, que um pedreiro conta aos colegas:

PEDREIRO (remedando a assistente social): Me diga uma coisa, seu moço, como é que o senhor consegue viver com esse dinheiro?

PEDREIRO: Mistééério! Mistérios populares, minha santa — e completa (comentando a reação da assistente social com os colegas): Aí, ela diz que eu tô louco. (TUDO, 1978).

Assim como os operários, as empregadas da casa têm papel fundamental no adensamento do contraste social em que o filme investe. Elas são mostradas sempre na área de serviço, que compreende a lavanderia e a cozinha, ou em um quarto, pequeno, mas que é dividido pelas duas. As condições do ambiente são totalmente diferentes do resto da casa. O cobertor, por exemplo, é ralo, aparentando má qualidade ou desgaste. Provocativamente, as empregadas, assim como os pedreiros, também são delineados com características populares, para ressaltar as diferenças sociais, mencionadas pela “elite” do filme, a todo momento. O assunto das empregadas resume-se a benzedeadas e simpatias. Uma delas, personagem de Zezé Motta, é prostituta e, não menos importante, negra.

De modo a acentuar ainda mais a hierarquia capitalista, uma empregada conta à outra que teve de vir para a cidade para conseguir trabalho e que sente que “morre um pouco a cada dia”. (TUDO, 1978). Para completar o quadro de exploração, na cena seguinte, o filho de Elvira e Juarez assedia a nova empregada (justamente a negra e ex-prostituta), enquanto ela cozinha. Nesse momento, Elvira entra e, como se não bastasse fingir não notar o assédio, ela ainda toca no assunto do sumiço constante de dinheiro da carteira do marido. A hipocrisia do personagem não tem limites, porque Elvira tem certeza absoluta da inocência das empregadas, afinal, a ladra é ela. Em uma atitude de precaução (pois Elvira é a culpada), a patroa culpa as empregadas e, como “a corda

sempre arrebenta do lado mais fraco”, quem não acreditaria na culpa das empregadas, se Juarez notasse os assaltos constantes à sua carteira? O preconceito e a hierarquia social não deixariam dúvidas sobre quem seria o acusado.

Outro benefício que Elvira tem, ao acusar a empregada, é livrar-se psicologicamente da culpa. Inventar outro culpado é um recurso tão eficiente quanto a invenção de uma amante para o marido. É extremamente cômodo fechar os olhos para o assédio do filho à empregada ou para os problemas da filha, que, em uma ocasião, chega bêbada e tenta contar à mãe sobre um aborto. Elvira sabe aonde a filha quer chegar, mas a interrompe e, aproveitando o gancho de operação, hospital, etc., diz que gostaria de fazer uma cirurgia plástica. A futilidade dela é o invólucro que a protege dos dissabores do cotidiano.

O retrato da família de Juarez e Elvira é desolador. Todos moram na mesma casa, mas a ligação entre eles é superficial. Apenas o material e o trivial são compartilhados. Uma cena em que isso fica evidente é a da surpresa dos pais, diante da notícia da promoção do filho. Os pais só descobrem por acaso. A distância é clara e marcada por discussões entre pais e filhos. Entre os membros da família, não há barreiras como as que separam os patrões dos operários e das empregadas. No entanto, a família, como estrutura social, está abalada. As divergências dentro da própria família fragmentam ainda mais o filme, que investe em diferentes relações. A elite é o centro, fissurado pelas conturbações familiares e pela falta de dinheiro, principalmente. Os operários e as empregadas gravitam em torno dela, obrigando-a a estabelecer diferenças, no tratamento dado a um e a outro grupo, para assegurar sua superioridade em relação a ambos.

As diferenças de classe nunca deixam de ser marcadas, porque elas servem para a auto-afirmação dos antigos ricos que foram rebaixados para a classe média. Nessa diferenciação, o trabalho assume papel importante. Zé Roberto, o filho de Elvira e Juarez, trabalha, mas sua função não se parece com a dos operários ou das empregadas. Ele é o chefe do departamento de

Relações Públicas, ofício que não só ilustra o famoso “jeitinho brasileiro”, mas também os conchavos feitos e os favores concedidos, em nome da influência. Para esse “trabalho”, bastam um telefone e um bom círculo de “amizades”, até porque alguém da estirpe de Zé Roberto não poderia se sujeitar a horas de trabalho pesado, por um parco salário, ao final do mês. O que interessa é o *status*, para marcar bem a diferença social e para garantir que a família possa sustentar por mais algum tempo a ilusão de que ainda faz parte da “elite”.

O contraste social não pára por aí. Os exemplos vão se sucedendo, na história, motivados pelo convívio forçado entre membros de classes distintas. Duas rápidas e seguidas passagens, que pouco são notadas, ilustram a supremacia da classe mais abastada e o abismo cultural que separa ricos e pobres. A primeira: o casal dá aos operários roupas e objetos que não quer mais. A segunda: os pedreiros encenam, de modo ridículo e zombeteiro, a ópera ouvida pelo patrão. O exemplo da doação tem grande impacto sobre o espectador, pois, em vez de ser percebido como caridade, o gesto não passa de uma forma de enfatizar quem pode mais (e os pobres que vivem com os restos dos ricos). A pobreza é tratada como escória. Já o segundo exemplo, mais leve, serve de novo reforço para a diferença social, que se alastra para a esfera cultural, nesse caso específico, e tenta devolver à família de Juarez o *status* perdido, afinal, cultivando hábitos praticados pela elite, perpetua-se a sensação de ainda pertencer a ela.

Essas passagens pequenas, que demonstram a diferença e acentuam a hierarquia social, são potencializadas, no momento em que um pedreiro, depois de ser despejado com a família, vai até a casa de Juarez. A intenção não é buscar ajuda, mas comunicar que ele não irá trabalhar no dia seguinte, porque deverá resolver o problema de moradia da família. Sabendo que a única saída é o teto de uma ponte ou de um viaduto, Juarez oferece seu apartamento, até que tudo se ajeite. Piauí, o pedreiro, resiste, mas aceita. A partir daí, enfatiza-se o desencaixe da família recém-chegada em relação aos hábitos da família de Juarez e ao novo ambiente, requintado demais. A família de Piauí fica imóvel, no sofá, até que o pai do pedreiro resolve tocar e cantar um repente. A diferença

atrai a atenção de todos. Aquela gente pobre é vista com exotismo por todos da casa. A atração existe, o convívio foi imposto, mas, na cena, cada família aparece em seu lado da sala. A fronteira é tacitamente estabelecida.

O antagonismo é acirrado durante a noite, quando o casal tenta dormir, mas não consegue, por causa do choro do bebê, filho de Piauí. A mulher dele acende um lampião e começa a embalar a criança. A família montou um acampamento, na sala de Elvira. Eles ocupam apenas aquele espaço, sem pensar em usar as comodidades de um padrão de vida que não era o deles. Para completar o absurdo da cena, surgem os filhos da família rica em meio aos “sem-teto”. Os dois estão muito bem vestidos e Zé Roberto ainda fala inglês ao telefone.

Mesmo ocupando o mínimo de espaço, a família de Piauí perturba Elvira, que se arrepende do gesto “caridoso”. Ela, então, bola um plano com o síndico, para que o novo despejo não pareça uma recusa sua e de seu marido, mas do condomínio, que tem ordens a serem seguidas. Elvira encarrega-se da *mise en scène*, dizendo que não aceita a decisão do síndico e coisa e tal. Mais uma atitude hipócrita da elite. O que mais choca, no entanto, não é a atitude da dona da casa, mas a gratuidade do gesto, porque, concomitantemente ao plano dela, Piauí chega com a notícia de que não conseguiu um lugar para morar e, para não incomodar mais o patrão, ele e a esposa decidiram deixar o apartamento e se ajeitar na rua mesmo. Embora a inconveniência e a falsidade do gesto de Elvira tenham sido percebidas apenas por uma das empregadas, o elegante e novo despejo da família do pedreiro é fechado com chave de ouro, pois, antes de sair, o pedreiro conta a Juarez que o pai trabalhou na construção de Brasília.

Depois disso, não era necessário dizer mais nada. Mesmo assim, ainda são mostradas fotos de trabalhadores, em contraste com os ricos políticos. Essa distinção foi também explorada por Joaquim Pedro de Andrade, no curta *Brasília: contradição de uma cidade nova*, que faz parte dos extras da versão de *Macunaíma*, em dvd. A “contradição” que integra o título é mostrada, através da vida dos operários que construíram a capital federal. Todos, sem exceção, moram “fora dos limites urbanos”. Isso é a prova cabal de que o principal

objetivo da construção, “desenvolver o interior”, não foi alcançado:

Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira, fora do alcance da maioria do povo. O plano dos arquitetos propôs uma cidade justa, sem discriminações sociais, mas à medida que o plano se tornava realidade os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas, em que se procurava conter. Na verdade, são problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras. (MACUNAÍMA, 1969).

De fato, o problema é complexo e nacional, mas Arnaldo Jabor o arrasta para dentro de *Tudo bem*, confirmando a ironia do título. Nada está bem e é preciso tirar todos da alienação que evita perceber as coisas como elas são. Joaquim Pedro, como Jabor, também relaciona o abismo social ao cultural. Como Brasília, a sociedade em geral delimita fronteiras, usando tudo o que pode para marcar a diferença, e a nova arquitetura de Brasília era arte pura. Não importa que tenham sido os operários a executá-la. Terminado o trabalho, o espaço fica livre para aqueles que têm *know how* para apreciá-la. Suprimem-se os elementos intermediários, os executores, e destacam-se apenas o arquiteto e o consumidor final.

É assim que Elvira e Juarez agem, ao final da história, quando decidem que a briga entre os operários, que, inclusive, resultou na morte de um deles, não atrapalhará a reinauguração do apartamento. O choque do assassinato tem efeito apenas momentâneo sobre a família de Juarez. Mais importante que o ocorrido é saber como esconder o corpo e a enorme poça de sangue no carpete da sala. Em poucos minutos, Elvira resolve o problema: o corpo é levado para a despensa de empregada. Aparecida encarrega-se de velar o corpo. Na sala, um pufe, posicionado estrategicamente, cobre a mancha de sangue e a festa acontece. Os *socialites* circulam pelo apartamento, exibindo roupas e cultura. Um gringo, namorado da filha de Juarez, mistura três idiomas, enquanto discursa sobre satélites e outros avanços tecnológicos. O som da *Ave-Maria* invade a cena. Todos ouvem, mas a festa segue.

O recado é dado. Não há velório, nem morte a marretadas que estrague o divertimento da elite. Fim do filme: imagem de uma gigantesca queda d'água.

Auxílio de um barulho deveras ensurdecedor, para assegurar que o morto ao lado continue a ser ignorado e que a festa continue? Pode ser, assim como também pode ser que a idéia do diretor tenha sido acentuar o contraste entre as classes, com a imagem de uma de nossas belezas naturais, cotada até mesmo para fazer parte da lista de uma das maravilhas do mundo, mas isso ainda seria pouco para a acidez corrosiva que é marca registrada de Arnaldo Jabor. Como a pista se resumia à imagem de quedas d'água, recorri ao bom e velho dicionário e o *Novo Aurélio Século XXI* deu a resposta: “Queda d'água: lugar onde o curso de um rio é acentuadamente vertical.” (QUEDA, s. n.). *Voilà*. A mensagem subliminar das cataratas é a verticalidade da hierarquia que impera no sistema capitalista. Agora, sim. Os ricos no topo, os pobres na base e continua “tudo bem”.

5.2 O ADVENTO DOS *SHOPPING CENTERS* EM 1,99, O *SUPERMERCADO QUE VENDE PALAVRAS* (OU: O MURO DE BERLIM NÃO CAIU.)

Na era da globalização, a dissolução das fronteiras é uma ameaça à elite. O centro deixou de ser a fortaleza vigiada dos ricos, na qual os pobres restavam à margem. Qualificada por Stuart Hall, em *Da diáspora*, como “desterritorializante em seus efeitos” (HALL, 2003, p. 36), a globalização permite que as diferenças fiquem momentaneamente suspensas:

[...] as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural”. (HALL, 2001, pp. 75-6).

Prejuízo para a elite e vantagem para as classes menos privilegiadas. Como os muros em torno da cidade ruíram, o jeito é construir nova fortaleza. Com preços elevados e lojas de grife, o *shopping center* transforma-se no novo

reduto da elite. O conforto do centro de antigamente, quando o espaço dos ricos era praticamente impenetrável, pode ser recuperado, nesses espaços artificiais:

Esses e outros “espaços proibidos” não servem a outro propósito senão transformar a extraterritorialidade da nova elite supralocal no isolamento corpóreo, material, em relação à localidade. [...]. A extraterritorialidade das elites é garantida da forma mais material — o fato de serem fisicamente inacessíveis a qualquer um que não disponha de uma senha de entrada. (BAUMAN, 1999, p. 28).

É isso aí. A senha é *money* e, sem isso, o que sobra aos pobres? A margem, novamente. Os *shoppings* não são espaços impenetráveis, mas de nada adianta burlar o esquema frágil de segurança (porque, na aparência, os *shoppings* são espaços democráticos), para sentir-se “um peixe fora d’água”, em meio a produtos de preços elevados, pelos quais não se pode pagar. Classificados como “templos do consumo”, os *shoppings* admitem apenas aqueles que podem pagar. Esse é o critério que seleciona aqueles que desejam fazer parte desse novo centro.

Analisando o capitalismo, a partir da falsa liberdade de consumo, Marcelo Masagão, no filme *1,99 — O supermercado que vende palavras*, propõe questionamentos importantes e que desmascaram algumas posturas atuais, que se dizem politicamente corretas. No combate à exclusão, por exemplo, o computador e o telefone celular são apontados como instrumentos de inclusão, mas, no filme em questão, ter um celular de nada adianta. Importam a classe e o poder aquisitivo. Do lado de fora do espaço privilegiado, que, no filme, recebe o nome de “1,99 — O império da nebulosa” (UM NOVE, 2004), e corresponde a um *shopping center*, várias pessoas, todas com celular, esperam, à porta do estabelecimento, o momento de serem escolhidas.

O cenário de fundo dessa gigantesca sala de espera ao ar livre é formado por uma pilha de pneus, cuja cor preta contrasta com o branco do ambiente requintado e asséptico do *shopping*. Todos esperam pela oportunidade de “estar dentro”, o que “produz uma verdadeira comunidade de crentes, unificados tanto pelos fins quanto pelos meios, tanto pelos valores que estimam quanto pela lógica de conduta que seguem”. (BAUMAN, 2001, p. 117). Vez ou

outra, alguns são premiados, mas a inclusão não os iguala aos consumidores. Alguns daqueles que estavam fora são, sim, admitidos, mas para o trabalho e não para o consumo, afinal, para perpetuar a verticalidade do capitalismo, é preciso nunca esquecer quem é quem e qual a função de cada um, dentro do sistema.

É necessário *ter*, para ser admitido como consumidor, no reduto da elite. Dentro do *shopping* real e do que serve de cenário a *1,99*, tudo se resume ao consumo. Até os pensamentos dos personagens são apresentados em forma de anúncios de classificados: “Homem tímido, que goste de beber vinho e beijar na boca.” (UM NOVE, 2004). Talvez alguns possam dizer: “Espera aí, mas isso não está à venda.” Está sim. No supermercado do filme de Marcelo Masagão, é possível comprar “seu jantar”, “seu vizinho” e até “seus netos”. (UM NOVE, 2004). E não há absurdo nisso. Comprar artigos como esses pode parecer impossível, mas tudo se explica, quando se responde à questão: Quanto você pretende investir? É a resposta a essa pergunta que vai definir onde alguém vai morar e, conseqüentemente, quem serão seus vizinhos. E, quanto aos netos que alguém pode ter, basta resolver em que colégio eles irão estudar, onde eles irão morar e qual será o círculo de amizades deles.

A importância do consumo em nossas vidas e também a importância que damos às marcas que podemos comprar, refletindo o que elas representam para nós e para a sociedade em geral, estão em uma roda chamada, no filme, “Avaliação 360 graus”. (UM NOVE, 2004). Nela, cada fase da vida de uma pessoa é representada por uma marca (de *Johnson* e *Disney*, passando por *Nintendo*, até chegar a *Nokia* e *Jontex*) e o resumo de todas elas, ao final, acaba definindo a identidade da pessoa que se submete à análise. No final de *1,99*, há um exemplo similar a esse, no qual a vida de uma mulher já idosa é radiografada, revelando os produtos que compõem a sua história: “band aid [...], meias de nylon [...], forno microondas, código de barras, fibra ótica, lego, valium, lentes de contato, Elvis Presley, pílula [...], controle remoto [...]” (UM NOVE, 2004).

A vida humana é reduzida àquilo que é material. Claro, afinal, é isso que conta, no “templo do consumo”. Se é assim, uma referência mais direta ao dinheiro é indispensável. Ela surge, no filme de Marcelo Masagão, com os caixas eletrônicos dentro dos *shoppings*, a exemplo da realidade. A jogada de mestre do diretor é fazer de um simples saque uma relação sexual. Um homem deseja fazer um saque e introduz o cartão na máquina (Ah! O caixa eletrônico do filme é feminino). O cartão é recusado e, na tela, além da imagem de uma mulher, aparece a mensagem: “Tente novamente.” (UM NOVE, 2004). Nas sucessivas vezes em que o cliente passa o cartão, a máquina demonstra sentir um prazer crescente. O momento do orgasmo coincide com a liberação do dinheiro. No final, foi bom para os dois.

O consumo também está intrinsecamente ligado à construção da identidade. Sendo assim, mesmo o impulso consumista restringindo a escolha do sujeito a determinados produtos, feitos em escala industrial, para atender à demanda das massas, ele consegue dar a sensação de liberdade, porque o que é comprado representa a identidade desejada:

[...] a cada visita a um ponto de compra os consumidores encontram todas as razões para se sentir como se estivessem [...] no comando. Eles são os juízes, os críticos e os que escolhem. Eles podem, afinal, recusar fidelidade a qualquer das infinitas opções em exposição. Exceto à opção de escolher entre uma delas, isto é, essa opção que não parece ser opção. (BAUMAN, 1999, p. 92).

Mesmo sendo falsa, a liberdade de gastar o dinheiro como bem entender está atrelada ao consumo. E é justamente tentando desmascarar essa idéia, bastante explorada pela linguagem publicitária, que *1,99* opta pela escrita. Inclusive, nas caixas que compõem o cenário, há *slogans* publicitários famosos. O filme é todo branco e os rótulos das embalagens estão escritos em preto. O resto é um silêncio absoluto. Na maior parte do tempo, há uma música minimalista ao fundo, acentuando a lentidão e a repetição, que definem, respectivamente, o movimento e o ato de comprar, ambos incessantes, em se tratando de consumo.

Os consumidores do *shopping* de Marcelo Masagão não falam; apenas se movem, porque “o consumidor é uma pessoa em movimento e fadada a se mover sempre”. (BAUMAN, 1999, p. 94). Todos, cada um com seu carrinho, observam os produtos atentamente. Alguns *slogans* são velhos conhecidos do público: “Abuse e use”, “Mais por você” e “Você conhece, você confia”. (UM NOVE, 2004). Além dos produtos das marcas mais famosas do mercado, também estão à venda adjetivos simples, como “ágil” e “macio”. A lógica do consumo (e do filme) pode ser facilmente explicada com um *slogan*: “Tudo o que você quer ser”, que não aparece no filme, mas dá a noção exata da função psicológica e social desempenhada pelo ato de comprar.

Falando em psicologia, alguns consumidores acabam comprando produtos com inscrições como: “Você consegue”, “Eu valho a pena”, ou “Você é a única pessoa no mundo que pode fazer o que você faz”. (UM NOVE, 2004). Tais exemplos revelam a lacuna que o consumismo é obrigado a preencher e a fragilidade do homem contemporâneo. O tom de auto-ajuda dos produtos à venda não é o único indício do caos de incerteza e instabilidade que domina o mundo, hoje, e desencadeia o impulso de comprar. Outros sinais podem ser percebidos, nas prateleiras de remédios, para doenças bastante específicas: “paranóia”, “obsessão”, “chocolatria”, “ansiedade”, etc.

A liberdade do consumo é relativizada, quando alguns consumidores decidem comprar produtos que trazem, em seus rótulos, os dizeres: “Único” e “Pense diferente”. (UM NOVE, 2004). A série de caixas, todas iguais, umas ao lado das outras, é bem significativa. No entanto, a falácia do produto e a vulnerabilidade do consumidor diante do óbvio são enfatizadas com a reposição constante. No mesmo instante em que alguém pega um produto “único”, o vazio é preenchido por outro, igualzinho ao produto recém-comprado.

Como na vida real, em 1,99, os consumidores, além de poderem “escolher” o produto desejado, podem escolher também a forma de pagamento. No balcão com a inscrição: “Escolha sua dívida.” (UM NOVE, 2004), há frascos de todos os tamanhos, dependendo do prazo escolhido, que pode variar de 24 horas a quinze anos. Escolhendo um pote, o comprador ganha um crachá com a

porcentagem do juro correspondente ao modo de pagamento selecionado. Mas, como é o dinheiro que garante a inclusão no mundo do consumo, o filme também destina espaço àqueles que querem participar desse universo de sonhos de qualquer jeito. Em uma cena, na hora de pagar, o caixa acusa: “*No credit*” (UM NOVE, 2004) e, em outra, alguém rouba alguns produtos, mas é flagrado por uma câmera de vigilância. São as vantagens ou desvantagens do mundo contemporâneo ajudando a regular as normas do consumo, ao definir quem tem acesso a ele e quem não tem.

Mas que raio de liberdade é essa, afinal? Em *Modernidade líquida*, Zygmunt Bauman analisa uma situação bem parecida àquela do filme de Masagão, que mostra alguém comprando um produto igual a tantos outros, na ilusão de estar comprando algo exclusivo:

Num arroubo de sinceridade [...], um comercial de TV mostra uma multidão de mulheres com uma variedade de penteados e cores de cabelos, enquanto o narrador comenta: “Todas únicas; todas individuais; todas escolhem X” (X sendo a marca anunciada de condicionador). O utensílio produzido em massa é a ferramenta da variedade individual. A identidade — “única” e “individual” — só pode ser gravada na substância que todo o mundo compra e que só pode ser encontrada quando se compra. (BAUMAN, 2001, pp. 98-9).

A lógica está em consumir uma marca e ser reconhecido por isso. De que adiantaria, então, comprar algo exclusivo? Como o produto adquirido iria qualificar o sujeito, diante do outro? Novamente é a marca que resta como elemento de grande importância, porque, antes do *design*, do material ou do próprio produto, é ela que dá credibilidade ao sujeito que a consome, além de garantir o *status* de ser diferente. Assim, a pessoa passa a usufruir da exclusividade da peça comprada. Mas *1,99* adverte: “O padrão que define é o mesmo que aprisiona.” (UM NOVE, 2004). Comprar ou “escolher” uma identidade, segundo Bauman, corresponde à “busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme”. (BAUMAN, 2001, p. 97).

Por isso, *1,99* é lento e silencioso. As palavras só importam depois de escritas. A forma fugidia da fala não interessa. A rapidez também não importa, porque é fluida, daí a lentidão excessiva. O consumo é a aquisição do que é material e a tentativa de objetificar tudo o que é abstrato. Desse modo, o ato de comprar é uma reação à dissolução do que era sólido e à fluidez e à transitoriedade, características próprias do mundo contemporâneo. Os produtos adquiridos têm a durabilidade que é rara hoje em dia, em quase tudo, sobretudo nas relações humanas. No entanto, apesar da fragilidade das relações interpessoais, o outro continua sendo o principal motivo de alguém escolher essa ou aquela identidade. O jogo não é *ser*, mas *parecer ser*, para ser aceito:

“Vamos às compras” [...] pelo tipo de imagem que gostaríamos de vestir e por modos de fazer com que os outros acreditem que somos o que vestimos; por maneiras de fazer novos amigos [...]; pelos meios de extrair mais satisfação do amor [...]. (BAUMAN, 2001, p. 87).

Em dado momento do filme, os ditames da moda são relacionados ao fetiche e ao consumo. Tal encadeamento dimensiona a manipulação do consumidor pelo mercado e por suas próprias fantasias, mostrando que, por trás do ato de comprar, está a avassaladora fraqueza do homem, que precisa do material, para alimentar-se espiritualmente. Isso é ressaltado, em *1,99*, na cena em que um homem pega uma caixa sem inscrição nenhuma. Dentro dela há um rato branco e a pergunta: “Necessidade?” Em outra caixa, outro rato e outra pergunta: “Fetiche?” E, finalmente, em uma terceira caixa, uma cobra engole um rato. A única inscrição dentro da caixa não é mais uma pergunta, mas uma afirmação: “Necessidade de fetiche.” (UM NOVE, 2004).

É isso que aproxima os freqüentadores do grande supermercado do filme. O consumo dá a todos eles uma falsa, mas prazerosa, sensação de preenchimento e de poder. Além disso, ter a impressão de pertencer a uma comunidade é importante, ainda mais, que, nos dias de hoje, a individualidade está em alta. Como discutido no capítulo anterior, o conceito de comunidade passou por mudanças significativas. Na atmosfera amorfa dos *shoppings*, há espaço para as duas coisas. Dividir o mesmo espaço dá a sensação de fazer

parte de uma comunidade, mas, como os laços são frouxos e quase inexistentes, entre as pessoas que têm acesso a esse reduto, a individualidade também é respeitada.

A artificialidade dos *shoppings* também atende à demanda do mundo contemporâneo por mais segurança. A cidade lá fora, em vez de ser vista como aliada, é considerada uma ameaça, porque “construída originalmente em nome da segurança, para proteger de invasores mal intencionados os que moram intramuros, tornou-se em nossa época ‘associada mais com o perigo do que com a segurança’”. (BAUMAN, 1999, p. 55). Em contrapartida, os *shoppings* centralizam cada vez mais serviços, como cinemas, lotéricas e salões de beleza, que, antes, eram disponíveis apenas fora desse espaço, na cidade, que foi rebaixada à periferia, com o advento do consumo, na época atual.

O isolamento e a segurança propiciados pelos *shopping centers* são mostrados no filme. Alguém abre uma porta e, lá embaixo, pode-se ver a cidade. De outra porta, pode-se ver a bolsa de valores e um dos consumidores enxerga-se trabalhando lá. Outras portas são abertas e todas demonstram estar convenientemente fechadas, pois protegem as pessoas, ao menos momentaneamente, do caos da metrópole. Atrás de uma delas, trânsito congestionado; atrás de outra, a redação de um jornal; e a última revela turistas fotografando a pobreza nacional. A conclusão é que os “templos do consumo” propiciam a fuga do real, porque “oferecem o que nenhuma ‘realidade real’ externa pode dar: o equilíbrio quase perfeito entre liberdade e segurança” (BAUMAN, 2001, p. 116) e porque têm “pouca ou nenhuma relação com o ritmo e o teor da vida diária que flui ‘fora dos portões’”. (BAUMAN, 2001, p. 115).

Mas um *shopping* não é só feito de paz e conforto. Como um legítimo “não-lugar”, a exemplo de supermercados, aeroportos e estacionamentos, esse reduto apara as arestas das diferenças e nivela os freqüentadores. A diferença pode entrar disfarçada, nesse espaço que a elite quer que lhe seja exclusivo, aumentando a possibilidade de choques culturais. No entanto, a ameaça pode vir de dentro do próprio grupo de consumidores habituais e de alto padrão. Nesse caso, é o consumo que gera o confronto, revelando que a individualidade

pesa mais do que fazer parte de um grupo. “Ter é poder” e, na disputa pela posse, vale tudo. Em 1,99, há duas passagens em que a violência surge. Na primeira, dois homens disputam um garrafão de leite com a inscrição: “Porque nós somos mamíferos.” (UM NOVE, 2004). Todos em volta assistem aos dois, que rolam pelo chão, para conseguir comprar o produto tão desejado. Na segunda cena, alguns carrinhos se encontram e os consumidores começam a brigar. Sons de ópera, em diferentes rotações, rompem o silêncio do filme e o tom vermelho de sangue colore o cenário, todo preto e branco.

No final, predomina a violência, que tinha sido eficientemente reprimida, durante todo o tempo (pelo esquema de segurança, que contava, inclusive, com câmeras de vigilância). Como o próprio espaço, que parece um elefante branco no meio da cidade, de proporções gigantescas e desencaixado de todo o resto, é artificial a idéia de segurança permanente e de que toda e qualquer manifestação de violência pode ser, sempre, controlada. Nas últimas cenas do filme, a violência é encenada por vários personagens, que brincam de *paint ball* pelos corredores, derrubando caixas e tingindo todo o cenário. As pessoas que passaram horas vagando pelo amplo espaço do *shopping*, como se fossem zumbis, acabam se consumindo e consumindo o outro. Não há comunidade, há um ser humano contra o outro. O ambiente controlado, elitizado e organizado era uma farsa prestes a ser revelada.

De modo a reforçar a alienação dos freqüentadores do *shopping*, nessa parte do filme as câmeras mostram algumas pessoas que assistem à tevê, sob um comando hipnótico: “Pensem que estão absorvendo paz, paz, paz [...]” (UM NOVE, 2004). É o mascaramento propiciado pelo consumo e pela publicidade tentando restabelecer o controle da situação, mas é inútil. Enquanto alguns são hipnotizados, os outros continuam a destruição, levando o consumo às últimas conseqüências. Isso fica claro, quando um homem, driblando o caos, chega a um dos círculos da “Avaliação 360 graus”. Depois da sucessão de marcas que resume a vida do personagem, ele explode, vira pó, adensando ainda mais a névoa que invade o cenário. Tudo vai pelos ares. Das caixas sobram apenas as letras das inscrições dos rótulos. A chuva de letras encerra o filme. De

consumidor o homem virou produto. Mas e a caixa com a cobra engolindo o rato? Se não tivesse também sido destruída, quem sabe, depois de aberta, revelasse a cobra engolindo o próprio rabo, com a inscrição: “Autoconsumo”.

5.3 O DILEMA DE O OUTRO LADO DA RUA: O QUE TEMOS E O QUE QUEREMOS.

Do não-lugar, passemos, agora, para um lugar específico: a propriedade privada, o lar, a casa. No entanto, ter uma casa, no mundo contemporâneo, não está necessariamente ligado a ter uma família e a ter liberdade. A casa, como o *shopping*, é uma fortaleza construída para proteger o cidadão dos outros e da cidade à sua volta. A falta de segurança nas ruas obriga o sujeito a ficar emparedado, enclausurado e restrito ao seu ambiente particular. O direito de ir e vir, nas ruas, implica riscos. A casa é o lugar mais seguro, mesmo não sendo totalmente seguro:

Na era da compressão espaço-temporal, tantas sensações maravilhosas e desconhecidas acenam ao longe que a casa, o “lar”, embora sempre atraente, tende a ser desfrutado mais pela doce-amara emoção da saudade. Na sua sólida materialidade de tijolo e cimento, a “casa” alimenta o ressentimento e a rebelião. Se fechada ao exterior, se sair é uma perspectiva distante ou inexistente, a casa se torna uma prisão. A imobilidade forçada, a condição de estar preso a um lugar [...] parece abominável, cruel e repulsiva; é a proibição de movimento, mais do que a frustração de um efetivo desejo de mudar, que torna essa situação especialmente ofensiva. Estar proibido de mover-se é um símbolo poderosíssimo de impotência, de incapacidade e dor. (BAUMAN, 1999, p. 130).

Liberdade restrita, sociabilidade também restrita. É nesse cenário de medo e solidão constantes que se desenrola a história de *O outro lado da rua*, filme dirigido por Marcos Bernstein. Estrelado pelos veteranos Fernanda Montenegro (Regina) e Raul Cortez (Camargo), a produção, que, em vários festivais, conquistou o prêmio de melhor filme, retrata aspectos da vida

contemporânea. Não se trata, porém, de mostrar avanços ou facilidades. O que interessa é a complexidade de ser, de existir e de fazer parte de uma sociedade marcada pelo paradoxo de querer ser livre, mas de ter medo da liberdade, e de precisar do outro, mas de temê-lo:

A insegurança ambiente concentra-se no medo pela segurança pessoal; que por sua vez aguça ainda mais a figura ambígua e imprevisível do estranho. Estranho na rua, gatuno perto de casa... Alarmes contra assalto, bairros vigiados e patrulhados, condomínios fechados, tudo isso serve ao mesmo propósito: manter os estranhos afastados. (BAUMAN, 1999, pp. 130-1).

Ilhada em seu apartamento, Regina, a protagonista, vive apenas com a cachorrinha, Betina. Mesmo morando em um prédio grande, na praia de Copacabana, com inúmeros apartamentos vizinhos, a mulher é absolutamente só. O tédio e o isolamento são reforçados pela escuridão do apartamento e pela neutralidade das cores: azul, branco e cinza. A mulher costuma ficar à janela, olhando o mundo e as pessoas lá fora, até anoitecer. Seu passatempo é vigiar, com um binóculo, os vizinhos dos prédios do outro lado da rua. Assim, ela rompe o tédio e se mantém segura. Não há contato pessoal. Ela consegue ficar perto do outro, mas mantendo distância.

Para completar o isolamento de Regina, o espectador constata, logo no início do filme, que a família dela é desestruturada. Ela é separada do marido, que passou a morar com o filho. Ela não fala nem com o ex-marido, nem com o filho. Às vezes, vai buscar o neto na escola, mas, quando encontra o filho, limita-se a olhá-lo, sem lhe dirigir a palavra. Outro fantasma que assombra Regina é a idade. A solidão do personagem não é fruto apenas da relação familiar conturbada ou da insegurança, mas também da velhice. Regina tem muito tempo, mas ninguém para dividi-lo com ela. Também tem pouco a fazer. Então, decide entrar em um programa da polícia especialmente desenvolvido para a terceira idade. Ela, assim como o personagem de Laura Cardoso, tem a função de sair às ruas e avisar à polícia, caso veja algum crime ou alguma situação ou pessoa suspeita. Desse modo, Regina consegue resolver todos os seus problemas, porque dribla a solidão, tem, enfim, uma ocupação e pode ter menos

medo ao sair pelas ruas. Sua função e seu contato com a polícia lhe dão esses privilégios.

No filme, o problema da terceira idade é ter tempo demais, em uma sociedade que tem tempo de menos. O que se põe em discussão é como usar o tempo. Regina encontra uma companheira de profissão, personagem de Laura Cardoso, em uma pracinha, onde outros idosos jogam dominó ou carteadado. A estranha diz conhecer Regina da delegacia e se apresenta como Patolina, pseudônimo necessário ao seu ofício. Regina usava o codinome Branca de Neve. A idade e a profissão as aproximam, no entanto, a postura das duas, diante da velhice, diverge. Regina tenta fingir que o tempo não passou: “Eu acho que eu ainda me vejo de um jeito que ninguém mais me vê. Eu me vejo como eu sempre fui.” (O OUTRO, 2004). Mais do que solidão, a fala do personagem revela certa frustração, por não ser compreendida pelos outros. A visão de Patolina é diferente: “Pois eu só me vejo velha.” (O OUTRO, 2004), mas não deixa de ser negativa. Ela aceita a velhice, mas é justamente essa consciência que a faz amarga.

Apesar de Regina estar na pracinha, que é uma espécie do ponto de encontro de idosos, ela não faz nada. Apenas está lá. Já Patolina começa a tricotar, ao que Regina reage, dizendo: “Ah, Deus! Por que essa velharada toda não vai pra casa cuidar da vida?” (O OUTRO, 2004). Ela faz o que sugere e vai para a casa, mas, em vez de cuidar de sua própria vida, trata de bisbilhotar a vida alheia. Nesse momento, o silêncio dentro do apartamento é absoluto, até que ela pega o convite para a festa de aniversário do neto e rasga, dizendo para ela mesma: “Eu não tenho tempo vago.” (O OUTRO, 2004). Enganação pura e simples. Usando o recurso psicológico do autoconvencimento, Regina tenta esquecer seus maiores problemas: a solidão e a falta de afeto.

A solidão fica mais evidente, quando, em dado momento, a câmera focaliza Regina completamente só, andando pelas ruas, também completamente vazias, em plena tarde, na capital carioca. Nesse instante, ela acorda, com o som das buzinas dos carros. O pesadelo reflete o maior medo do personagem. Em busca de alguma novidade interessante (para ela e para a polícia), Regina

sai. Vai ao velório da esposa de Camargo, investiga a vida do viúvo, com o porteiro do prédio dele, e evita um assalto a banco. Depois dessa aventura, mais um sinal forte de solidão: Regina liga para ela mesma, só para “falar” sobre o assalto.

Em sua excursão pelo bairro, que acabou com a tentativa frustrada de assalto, Regina é vista por Camargo, que nem imagina que foi ela quem o denunciou à polícia, dias antes, pensando que, em vez de remédio, ele tinha dado veneno à mulher. Aliás, o equívoco de Regina é extremamente significativo, pois revela que o medo e a insegurança geram a desconfiança, o que contribui para que o sujeito veja o outro não só como um estranho, mas como uma ameaça em potencial. Apesar de Regina também encarar Camargo como uma ameaça, afinal, ela pensa que ele assassinou a esposa, ela começa um envolvimento com ele. A intimidade vai se estabelecendo aos poucos, mas ela nunca deixa de tratá-lo como suspeito. Quando ganha bombons, temendo que estejam envenenados, ela espera que ele os coma primeiro. Na casa dele, peixes e plantas mortas no aquário aumentam a desconfiança. Quando ele a convida para um jantar íntimo, até quando vai ao banheiro ela aproveita para investigar e, talvez, comprovar sua teoria.

Estranhamente, o medo os une. Em algumas cenas, a insegurança e a violência em torno do casal até servem de justificativa para a prevenção de Regina em relação a Camargo. Uma noite, ela o leva ao inferninho que costuma freqüentar, em busca de informações valiosas à polícia, e é em meio a um tiroteio que os dois iniciam, de fato, o relacionamento. Depois de um breve período de namoro e quando o medo cessa, Regina abaixa suas armas e apresenta-se a Camargo sem disfarces. Leva-o até sua verdadeira casa (porque, antes, deu endereço falso a ele, por proteção). Ele, do mesmo modo, mostra-se cada vez mais íntimo de Regina e conta que a mulher pediu a ele para morrer, pois tinha câncer. Porém, nesse momento, ele também descobre a traição de Regina. Vê o binóculo e conclui que ela o vigiava.

A falta de privacidade e a liberdade vigiada excedem os limites do filme. Marcos Bernstein leva para a tela uma problemática comum do cotidiano

contemporâneo e, através dos personagens, convida o espectador a pensar sobre a função das facilidades (ou dificuldades?) da vida moderna. Coerente com a sintonia entre o filme e a realidade, o final não poderia ser outro. Camargo aceita perdoar Regina, depois de receber dela um binóculo de presente. Esse modo “ausente” de se relacionar é mero reflexo da era global. Com o apagamento das fronteiras, motivado, principalmente, pelo convívio virtual, é cada vez mais freqüente a “separação entre espaço e lugar”.

Surpreendente é o fato de a eliminação das fronteiras acabar estabelecendo uma divisão como essa. Stuart Hall, referindo-se ao que Harvey chamou de “destruição do espaço através do tempo”, explica que a diferença é marcada, porque “os lugares permanecem fixos [...]”. Entretanto, o espaço pode ser ‘cruzado’ num piscar de olhos — por avião a jato, por fax ou por satélite”. (HALL, 2001, pp. 72-3). Sendo assim, Regina e Camargo terminam juntos, mas separados, penetrando na intimidade do outro, sem deixar o aconchego e a segurança de seu lar, a uma distância segura do outro, que é amável, mas, ao mesmo tempo, ameaçador. No impessoal mundo contemporâneo, as relações se estabelecem por *e-mail*, celular e até através de binóculos. Novamente, a vitória do individualismo.

CONCLUSÃO

Os textos literários e os filmes aqui analisados, embora constituam uma pequena amostra do imenso conjunto de representações feitas pela literatura e pelo cinema, dão idéia da multiplicidade que compõe a identidade nacional. Essa diversidade é resultante da evolução histórica, que provoca mudanças importantes, nas esferas social, política e econômica, e da complexidade das inúmeras tentativas de delinear as características e os costumes de um país, a partir de um recorte. Mesmo o recorte sendo necessário, para permitir uma reflexão aprofundada sobre determinado ponto, é claro que a seleção sempre vai desmerecer vários aspectos. Daí a exigência de se considerar um número razoável de representações, para evitar a simplificação e o reducionismo, quando o assunto é identidade.

Dessa forma, por elegerem perspectivas diferentes, as representações não podem ser encaradas como oposições, mas como complementares. Assim como há aquelas que privilegiam um cenário mais regional, outras optam pelo cosmopolitismo dos centros urbanos. Mas essas opções não existem para que se escolha uma ou outra, ainda mais que as alternativas se multiplicam, mostrando que há várias combinações possíveis, a partir dos extremos, caso daquelas que privilegiam as relações entre a periferia e o grande centro, ou das que preferem dar maior atenção à exclusão. Logo, o critério não deve ser o do escalonamento, para o predomínio de uma sobre outra. É preciso nivelá-las e conjugá-las, para tentar formar um panorama, considerando os fragmentos como partes de um único conjunto.

Outra variação significativa foi constatada no modo de avaliar o presente, a fim de pensar a questão da identidade. Para alguns escritores e diretores, bastava enfatizar os principais problemas contemporâneos, como crescimento da violência e da insegurança, solidão, desestruturação familiar, consumismo, etc. No entanto, para outros, era necessário buscar elementos do passado, para facilitar a compreensão e a análise do presente. E, nessa estratégia, também

foram percebidas diferenças bastante relevantes, porque, enquanto alguns investiam no resgate de um passado relativamente recente, outros partiram em busca de um passado remoto, em uma espécie de regressão, tentando manter o presente em sintonia com a tradição dos mitos fundacionais.

No que se refere ao vínculo que a adaptação estabelece entre alguns filmes e livros, ficou claro que essa relação não é garantia de dependência ou de fidelidade ao texto-base. Pelo que foi exposto até aqui, pode-se afirmar que é inegável o fato de as artes refletirem o contexto social em que estão inseridas, apesar de essa característica não precisar ser assumida ou pré-determinada. Pois bem. Essa qualidade social, inerente à literatura e ao cinema, acentua a “independência” das adaptações, pois, além de saber que um filme é feito com base em um texto literário e antes de usar isso como critério para considerá-lo bom ou ruim, sobretudo usando a “fidelidade” como parâmetro, é preciso pensar no tempo que separa o livro do filme.

Em que contexto um e outro foram produzidos? Respondendo a essa questão, é possível entender melhor a permanência da obra literária e também as mudanças feitas pelo diretor, na adaptação fílmica, afinal, se toda obra é fruto do contexto histórico-social em que está inserida, é natural que o texto literário passe por transformações, às vezes bem acentuadas, pois é preciso “adaptar” o valor do texto ao contexto de produção do filme. Se o autor literário, na ocasião da publicação de sua obra, recebeu influências de sua época, como não esperar que o mesmo aconteça com o diretor?

Sendo assim, logicamente, apesar de a história literária servir de base à escrita do roteiro, entre o livro e o filme haverá diferenças que garantirão a particularidade de um em relação ao outro. Nesse ponto, pode-se afirmar que não apenas a literatura presta um serviço ao cinema, mas também o cinema à arte literária. Com esse intercâmbio, ambas as artes saem ganhando. O cinema ganha uma história e a literatura ganha o debate que a diferença do filme em relação à obra irá propiciar, garantindo não só a perpetuação do livro, mas também uma nova perspectiva para a sua interpretação.

Esse processo de retomadas, protagonizado pelas adaptações cinematográficas, comprova a função de suma importância do cinema e da literatura, na construção e na revisão da História. Apesar de terem finalidade e natureza absolutamente distintas, as artes e o discurso histórico se aproximam, porque, na concepção de um livro ou de um filme, o universo extraliterário sempre acaba influenciando, em maior ou menor grau. Perfazendo a trajetória comum às adaptações, o vínculo com a História aumenta, porque o cinema, ao retomar um texto literário, está contribuindo decisivamente para a sua própria História e para a imensa cadeia de leituras e interpretações da obra literária.

Mas e quanto à relação entre História e identidade nacional? É que, algumas vezes, uma dessas retomadas abre espaço a um novo olhar sobre um fato histórico, possibilitando mudança parcial ou total, no modo como tal evento era percebido até então, afinal, a evolução não exclui a tradição; o presente não exclui o passado. Aliás, aproveitando essa “deixa”, consegue-se um subsídio de peso para a concepção de História que norteou este estudo, pois a sucessão de fatos é interrompida, o que, por sua vez, nos obriga a abandonar a visão confortável e facilitada da linearidade, muito relacionada à crença na existência de fronteiras muito bem delineadas entre um período histórico e outro. Mas quem disse que há um fim e um começo que podem ser determinados com precisão, em cada época ou tendência? Quem disse que a História deve ser representada por uma linha reta? Depois de ter chegado até aqui e de ter se confrontado com este parágrafo, especificamente, se ainda houver dúvida, basta tentar representar graficamente o significado de História implícito na tese. Meu palpite é suspeitíssimo, mas minha representação implicaria, sim, linhas retas, mas com pontos unidos por uma distância considerável e incontáveis flechas, que dariam circularidade ao esboço.

Outro modo de articular a História às artes aqui discutidas é considerando o fato de as representações literárias e cinematográficas, por atenderem à demanda histórico-social, passarem por modificações bastante acentuadas, de modo a acompanhar as transformações da sociedade. Coerente com essa oscilação, as representações se diferenciam pelo apelo ora ao típico, ora ao

atípico. Sublinhe-se que a tipicidade é conferida pelo autor e pelo público e, por essa razão, analisando alguns elementos considerados “atípicos”, reconhecem-se qualidades e defeitos que caracterizam muito bem a realidade ou a sociedade a ser representada, mas que, às vezes, não são encarados como representativos da cultura brasileira, porque a maioria das pessoas trata de recusá-los, inconscientemente, como garantia de continuar a ilusão de que tudo vai bem, ou conscientemente, em defesa à tese de que apenas qualidades devem ser ressaltadas, nas expressões de brasilidade, já que muitas “imagens” do país têm boas chances de repercutir, não só dentro do país, mas também junto ao público estrangeiro.

Assumindo posições variadas em relação a isso, escritores e diretores têm de, a princípio, escolher entre o reforço e a recusa aos clichês. Em consequência, a escolha vai corresponder à aceitação ou à resistência do público, respectivamente. O principal objetivo por trás da manutenção dos clichês mais associados ao Brasil, como samba, mulheres bonitas, futebol, entre outros, geralmente implica o reforço das características que permitem o reconhecimento imediato do país, mas há vezes em que os clichês são mantidos, para que se proponha uma reflexão sobre a função e a validade desses elementos, na expressão da brasilidade.

No que se refere à recusa, a intenção é de ruptura. Porém, o que se questiona não é a tipicidade ou a importância dos clichês, na formação da identidade nacional. O objetivo da ruptura é mostrar a necessidade de descobrir ou destacar as novidades que as transformações sociais acarretaram, nos últimos anos. E, como o processo de (re)construção da identidade é inerente ao predomínio de determinadas características, a exploração repetida e incessante dessas “novidades” acaba gerando novos clichês. Obviamente, para que isso aconteça, é necessário um longo período, que começa com a “nova forma” enfrentando resistência e, depois, sendo aceita, aos poucos, pelo público, que, também, paulatinamente, vai se adaptando a ela. No entanto, o estabelecimento de novos clichês não provoca substituição ou exclusão. Os clichês de ontem continuam sendo importantes, porque se relacionam a alguns traços que se

encarregaram de particularizar a cultura brasileira e porque, através da comparação com os novos, incentivam o debate sobre a atualização da expressão da brasilidade.

Essa revisão interfere sobremaneira, na questão da identidade, no que se refere às relações de alteridade, que envolvem o próprio e o estrangeiro, pois a concepção estrangeira, na maioria das vezes, é decorrência das imagens produzidas pelos brasileiros. Sendo assim, mudanças significativas, na expressão da brasilidade, depois de avalizadas pelos brasileiros, irão reorientar as leituras que costumeiramente são feitas do Brasil, lá fora. O impacto disso é grande e começa a ser notado no círculo vicioso de oferta e procura. Os clichês anteriores continuam sendo pedidos, mas em menor escala, já que agora dividem espaço com outras características, mais atuais e, portanto, no momento, mais representativas da realidade brasileira. Com essa troca, confirmam-se raciocínios como o de Ítalo Calvino, em *Por que ler os clássicos?*, obra em que o autor discorre sobre a necessidade da relação entre as obras das mais diversas culturas:

[...] os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos e por isso os italianos são indispensáveis justamente para serem confrontados com os estrangeiros, e os estrangeiros são indispensáveis exatamente para serem confrontados com os italianos. (CALVINO, 1993, p. 12).

De modo similar, Antoine Berman, ao tematizar o conflito entre próprio e estrangeiro, em *A prova do estrangeiro*, escreve:

A relação com o estrangeiro é, pois, caracterizada pelo fato de que se busca nele uma diferença ela própria *determinada*. Além do mais, a cena da relação do próprio e do estrangeiro é dominada pelo que, além de sua oposição, é o elemento de sua coexistência possível: o estrangeiro nunca é senão um *alter ego* e, inversamente, eu sou o estrangeiro de uma multiplicidade de *alter ego*. (BERMAN, 2002, p. 72).

A partir dos trechos transcritos acima, reforça-se a constatação de que a identidade é um conceito móvel, em constante transformação e, para essa dinamicidade, é primordial o intercâmbio cultural, afinal, um país só pode ser

definido a partir de outro(s). Parafraseando Stuart Hall, é a diferença a maior responsável pela construção da identidade e a diferença só é percebida, quando se assume a hibridização como etapa necessária à complementaridade que o outro oferece. Um país existe para si próprio e para os outros e a forma como os outros o vêem às vezes o obriga a rever o modo como se representa. A identidade é relacional.

REFERÊNCIAS

1. MATERIAIS IMPRESSOS E ELETRÔNICOS

AÇÃO LIBERTADORA NACIONAL & MOVIMENTO REVOLUCIONÁRIO 8 DE OUTUBRO. Manifesto da ALN e do MR-8. Disponível em: www.historia.uff.br/nec/textos/docbrs02.pdf. Acesso em: 20 jun. 2008.

ALBUQUERQUE, D. M. de. Cartografias da alegria ou a diversão do nordeste: as imagens do regional no discurso tropicalista. *In*: GUTIÉRREZ, H.; NAXARA, M. R. C.; LOPES, M. A. de S. (Orgs.). **Fronteiras**. Paisagens, personagens, identidades. Franca: UNESP; São Paulo: Olho d'água, 2003.

ALENCAR, J. de. **Iracema**. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 2, 1964.

_____. **Sonhos d'ouro**. São Paulo: Melhoramentos, [19--].

ALENCASTRO, L. F. de. *Pai contra mãe*: o terror escravagista em um conto de Machado de Assis. Disponível em: http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=lpdealencastro141105. Acesso em: 13 jun. 2008.

AMADO, J. **Obras ilustradas de Jorge Amado**. São Paulo: Livraria Martins, v. 17, 1966.

ANCHIETA, J. de. Informações. Disponível em: <http://www.purl.pt/155/1/P297.html>. Acesso em: 20 jun. 2006.

ANDRADE, C. D. de. Hino nacional. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/drumm1.html>. Acesso em: 22 mar. 2007.

ANDRADE, M. de. **Macunaíma**. O herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

_____. Prefácio interessantíssimo. Disponível em: <http://www.geocities.com/SoHo/Nook/4880/mario.html>. Acesso em: 11 fev. 2007.

ASSEF, A. Muito Amado. Disponível em: www.terra.com.br/dinheironaweb/207/economia/207_muito_amado.htm. Acesso em: 30 jun. 2008.

ASSIS, A. C. H. de. A construção do romance em *Desmundo*. Disponível em: <http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=235&rv=Literatura>. Acesso em: 24 ago. 2008.

ASSIS, M. de. **Crítica literária**. São Paulo: Brasileira, 1970.

_____. Pai contra mãe. In: _____. **Relíquias de casa velha**. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1970.

_____. **Crônicas (1871-1878)**. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1970.

_____. **Crônicas (1878-1888)**. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1970.

_____. **Quincas Borba**. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1970.

AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.

AUTRAN, A. O nacional-popular em *Eles não usam black-tie*. **Cinemais**, n. 15, jan./fev. 1999.

AZEVEDO, R. Capitão Nascimento bate no bonde do Foucault. **Veja**, 17 out. 2007.

BACK, S. Cinema e literatura. Disponível em: <http://www.ufmg.br/online/arquivos/000574.shtml>. Acesso em: 23 jul. 2005.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

BARRAVENTO. In: HOLANDA, A. B. de. **Novo Aurélio Século XXI**. Nova Fronteira, [s. l.: s.n.]. 1 CD-ROM.

BARROSO, A. Aquarela do Brasil. Disponível em: <http://www.arybarroso.com.br/letras/aquarelado brasil>. Acesso em: 12 ago. 2008.

BAUMAN, Z. **Globalização: As conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BEATRIX. Sabá. Disponível em: <http://www.beatrix.pro.br/vampirebloodlines/index.php/tag/mao-negra/>. Acesso em: 21 mar. 2009.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro**. São Paulo: EDUSC, 2002.

BERND, Z. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

BIANCHI, S. Quanto vale ou é por quilo. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/EditoraGlobo>. Acesso em: 04 jul. 2008.

BOSCOV, I. Abaixo a mitologia da bandidagem. **Veja**, 17 out. 2007.

BOSCOV, I. & ROGAR, S. A Tropa conquistou Berlim. **Veja**, 27 fev. 2008.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. Situação de Macunaíma. *In*: ANDRADE, M. de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Brasília: CNPq, 1988.

BRAGANÇA, F. Antes das leis: o cinema. Disponível em: http://www.estacaovirtual.com.br/eventos/cineclube/arquivo_cineclube/sessaocineclube2003/pixote_01.pdf. Acesso em: 26 jul. 2008.

BRANDÃO, C. Duas caras, metáfora das favelas. Disponível em: <http://www.oclck.com.br/colunas/brandao.html>. Acesso em: 10 mai. 2008.

BRANDÃO, J. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, v. 2, 2000.

BRASIL, U. Nas telas, o Nordeste pop de Guel Arraes. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2003/ago/22/38.htm>. Acesso em: 23 jul. 2005.

BRITTO, P. H. (Org.). **Elizabeth Bishop** — Poemas do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BURLIM, L. A. O teatro desagradável de Nelson Rodrigues. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/23/1575.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2008.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMARGO, M. S. Cara a cara com quem nos mete medo. Disponível em: http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=254. Acesso em: 26 jul. 2008.

CAMARNEIRO, F. D. Sganzerla anti Sganzerla. Disponível em: gardenal.org/bscene/cinema/sganzerla.htm. Acesso em: 27 jul. 2006.

CAMPOS, C. Missa sem tambor. Disponível em: http://veja.abril.com.br/010798/p_102.html. Acesso em: 03 mai. 2008.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Dialética da malandragem. *In*: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1970.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2001.

_____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, L. M. O. de B. Literatura e cinema: simbioses narratológicas. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/5/17.html>. Acesso em: 23 jul. 2005.

CARNEIRO, M. A realidade, só a realidade. **Veja**, 17 out. 2007.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, R. Engraçadinha em seu esplendor. *In*: RODRIGUES, N. **Asfalto selvagem**: Engraçadinha, seus amores e seus pecados. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CESAR, A. C. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CHAUI, M. Brasil: o mito fundador. **Folha de S. Paulo**, 26 mar. 2000.

CHAW, W. City of God. Disponível em: <http://www.filmfreakcentral.net/screenreviews/cityofgod.htm>. Acesso em: 09 abr. 2006.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e sociedade**: revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.

COELHO, N. N. Literatura: um olhar aberto para o mundo. Disponível em: <http://www.collconsultoria.com/artigo7.htm>. Acesso em: 02 jun. 2007.

CONSUMO. *In*: HOLANDA, A. B. de. **Novo Aurélio Século XXI**. Nova Fronteira, [s. l.: s.n.], 1 CD-ROM.

COSTA, A. L. M. C. da. Uma História da América Latina. Disponível em: <http://antonioluizcosta.sites.uol.com.br/Historia1800.htm#H1800>. Acesso em: 02 out. 2008.

CUNHA, C. V. da. Histórias e memórias das favelas. Disponível em: http://www.ensp.fiocruz.br/eventos_novo/dados/arq5606.ppt. Acesso em: 27 jul. 2008.

CUNHA, R. Incentivo fiscal e busca da identidade nacional na retomada. Disponível em: cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252004000200028&script=sci_arttext - 14k -. Acesso em: 08 abr. 2006.

DAMATTA, R. Dona Flor e seus dois maridos: Posfácio. Disponível em: <http://www.livrariaresposta.com.br/v2/produto.php?id=2598>. Acesso em: 03 mai. 2008.

_____. Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis. *In*: FRANCESCHI, A. F. de. (Org.). **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 3, 1997.

_____. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DIAS, R. de O. **O mundo como chanchada**. Cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1993.

DUAILIBI, J. Arquivo de artigos etc. — Perfil Fátima Toledo. Disponível em: <http://arquivoetc.blogspot.com/2007/11/perfil-ftima-toledo.html>. Acesso em: 16 ago. 2008.

DUARTE, E. de A. Classe, gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado. *In*: FRANCESCHI, A. F. de. (Org.). **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 3, 1997.

DUNKER, C. I. L. O declínio do erotismo no cinema nacional. Disponível em: http://64.233.169.104/search?q=cache:Xn—qYk5KvEJ:pepsic.bvpsi.org.br/scielo.php%3FscRipt%3Dsci_arttext%26pid%3DS1413-29072003000200006%26lng%3Dpt%26nrm%3Diso+Erotismo%2Bidentidade+nacional%hl=ptBR&ct=clnk&cd=2&gl=BR. Acesso em: 03 mai. 2008.

ECO, U. A diferença entre livro e filme. **Entre livros**, ano 1, n. 7, nov. 2005.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIA, S. **A língua portuguesa no mundo**. São Paulo: Ática, 1998.

FAORO, R. O espelho e a lâmpada. *In*: BOSI, A. *et al.* **Machado de Assis**. Antologia & estudos. São Paulo: Ática, 1982.

FERREIRA, J. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

FONSECA, R. "Lisbela e o Prisioneiro" repete fórmulas de sucesso e figurinos de Almodóvar. Disponível em: <http://www.2.uol.com.br/revistadecinema/edicao41/index.shtml>. Acesso em: 23 jul. 2005.

FRANÇA, R. G. da. Nelson Rodrigues: uma poética da aniquilação. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/FrancaRG.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2008.

FRANCESCHI, A. F. de. (Org.). **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 3, 1997.

FRANCIS, P. Eles não usam black-tie. *In*: GUARNIERI, G. **Eles não usam black-tie**. Prefácio. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

FREITAS, M. de A. Pornochanchada: Capítulo estilizado e estigmatizado da História do cinema nacional. Disponível em: <http://mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/pornochanchada.htm>. Acesso em: 25 ago. 2006.

FREUD, S. **Obras psicológicas completas**. Totem e tabu e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, v. 13, 1996.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Record, 2001.

FURTADO, J. A adaptação literária para cinema e televisão. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>. Acesso em: 23 jul. 2005.

GABEIRA, F. **O que é isso, companheiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GALDINI, A. P. E o país se diverte. Disponível em: http://www.cinemandoc.com.br/2002_11/historico/chanchadas.htm. Acesso em: 10 mai. 2006.

GENETTE, G. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GHIROTTI, J. C. "O pagador de promessas" de Anselmo Duarte. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/oficina/jguirottpagador.htm>. Acesso em: 23 jul. 2005.

GOMES, A. C. (Org.). **Jorge Amado**. Literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981.

GOMES, D. **O pagador de promessas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GOMES, P. E. de S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. **Crítica no suplemento literário**. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1981.

GUARNIERI, G. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, T. T. da. (Org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

HERÁCLITO. Os modos de realidade. Disponível em: <http://www.mundociencia.com.br/filosofia/heraclito.htm>. Acesso em: 28 ago. 2008.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Visão do paraíso**. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HOLLANDA, H. B. de. **Macunaíma da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

JAGUARIBE, B. O choque do real: a violência e as estéticas do realismo midiático e literário. Disponível em: http://64.233.167.104/serach?q=cache:F1bdYHVVHJIJ;www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_bjaguari be.htm+z%C3%A9+pequeno%2Bpersonagem+real&hl=ptBR&ct=clnk&cd=6&gl=br. Acesso em: 04 mar. 2008.

JANOT, M. Pixotes em busca de dignidade. Disponível em: http://www.criticos.com.br/n ew/artigos/critica_interna.asp?secoes=1&artigo=255. Acesso em: 12 dez. 2005.

_____. Um filme que cumpre seu papel. Disponível em: http://www.criticos.com.br/criticas/critica_interna38.asp. Acesso em: 08 abr. 2006.

JAUSS, H. R. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KANITZ, S. Artigos do terceiro setor. Disponível em: <http://www.filantropia.org/OqueeTerceiroSetor.htm>. Acesso em: 04 jul. 2008.

LEAL, R. *et al.* Chico Science. Disponível em: <http://www.focca.com.br/chicosci/chico%201%20A%20CC.htm>. Acesso em: 23 mai. 2006.

LEÃO, M. Condenados em nome de Glauber? Disponível em: http://jbonline.terra.com.br/destaques/glauber/glaub_arquivo5.html. Acesso em: 08 abr. 2006.

LINO, S. C. Os Tempos da Imagem. História e Audiovisual no Brasil. Disponível em: http://www.coc.fiocruz.br/atualidades/solar/sonia_lino.pdf. Acesso em: 24 ago. 2008.

LINS, O. **Lisbela e o prisioneiro**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

LINS, P. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Ninguém quer ser brasileiro. Disponível em: http://64.233.167.104/search?q=cache:yMoICGoO0yoJ:veja.abril.com.br/130897/p_114.html+man%C3%A9+galinha%2Bpersonagem+real&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=2&gl=br. Acesso em: 04 mar. 2008.

LOPES, L. & BARROS, C. J. A Boca do Lixo ainda respira. Disponível em: <http://www.reporterbrasil.com.br/exibe.php?id=41>. Acesso em: 21 mar. 2009.

LOPEZ, T. A. Macunaíma marupiara ou a construção da matriz. *In*: DAIBERT, A. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: UFMG; UFJF, 2000.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

LOURENÇO, J. *et al.* Usando o black-tie: despindo a obra de Gianfrancesco Guarnieri — o cinema, o marxismo e a escola dos *Annales*. Disponível em: <http://www.klepsidra.net/klepsidra22/black-tie.htm>. Acesso em: 06 jun. 2008.

LOUZEIRO, J. **Pixote**: Infância dos mortos. São Paulo: Global, 1987.

_____. **Pixote, a lei do mais forte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MACHADO, J. L. de A. A história da alimentação brasileira nos filmes. Disponível em: http://www.artigocientifico.com.br/uploads/artc_1173885894_79.doc. Acesso em: 24 ago. 2008.

MAGALDI, S. Prefácio. *In*: GOMES, D. **O pagador de promessas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. Eles não usam black-tie. *In*: GUARNIERI, G. **Eles não usam black-tie**. Prefácio. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

MAINARDI, D. O Brasil para os brasileiros. **Veja**, 26 jan. 2005.

_____. Tropa de elite é fichinha. **Veja**, 17 out. 2007.

MATTOS, M. B. Greves, sindicatos e repressão policial no Rio de Janeiro (1954-1964). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882004000100010&script=sci_arttext. Acesso em: 15 jun. 2008.

MARTINS, A. L. L. Cinema e “realidade” brasileira: sobre a construção de uma visualidade. Disponível em www.achegas.net/numero/vinteeum/ana_lucia_martins_21.htm. Acesso em: 16 set. 2005.

_____. Joaquim Pedro de Andrade, Macunaíma e a indústria cultural. Disponível em: http://www.achegas.net/numero/quinze/ana_martins_15.htm. Acesso em: 10 mai. 2008.

MARX, K. & ENGELS, F. Manifesto comunista. Disponível em: http://vermelho.org.br/img/obras/manifesto_comunista.asp. Acesso em: 13 jun. 2008.

MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MENEGHINI, C. Crítica americana massacra filme de terror ambientado no Brasil. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,AA1371499-708-1144,00.html>. Acesso em: 01 dez. 2006.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIRANDA, A. **Desmundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONTEIRO, M. Fantasma exorcizado. Disponível em: http://www.favelatemmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=21&infolid=8&sid=7. Acesso em: 27 jul. 2008.

MORAES, M. (Org.). **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro** — Seminário. Brasília: Universidade de Brasília/ Embrafilme, 1986.

MORAES FILHO, M. **Festas e tradições populares**. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1979.

NEVES, R. C. *Pai contra mãe*, de Machado de Assis: um grito contra a escravatura. Disponível em: http://babilonia.ulusofona.pt/arquivo/revista_4/pdf_rev4/Dossier_rita_neves.pdf. Acesso em: 13 jun. 2008.

NORONHA, J. **Pioneiros do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/DECINE/CTAV, 1997, 1 CD-ROM.

OLINTO, H. K.; VAZ, P. B.; DAUSTER, T. **Leitura e leitores**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Ministério da Cultura, Proler e Casa da Leitura, 1995.

OLIVEIRA, A. M. F. de. Os filhos de Marte na América — *Iracema e Martín Fierro* enquanto romances-símbolos de seus países. In: ANTELO, R. (Org.). **Identidade & representação**. Florianópolis: UFSC, 1994.

OLIVEIRA, M. P. de. Laços entre a tela e a página. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>. Acesso em: 23 jul. 2005.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTRIWANO, G. S. A invasão dos marcianos: A Guerra dos Mundos que o rádio venceu. Disponível em: <http://www.wigutenberg.org/guerra124.html>. Acesso em: 19 nov. 2008.

PAGE, J. A. **The Brazilians**. New York: Da Capo, 1995.

PAVAM, R. Desmundo. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao37/desmundo/index.shtml>. Acesso em: 24 ago. 2008.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENNA, L. A civilização do vazio. Disponível em: http://np.brainternp.com.br/templates/cinestesia_novo/publicacao/publicacao.asp?cod_canal=45&cod_publicacao=678&cod_grupo=8&cod_texto=2. Acesso em: 23 jun. 2007.

PICON, G. **O escritor e sua sombra**. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1969.

PIERCE, N. City of God. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/films/2002/12/02/city_of_god_2003_review.shtml. Acesso em: 09 abr. 2006.

PIRES, L. R. Babenco traz sua visão do país Carandiru. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1022>. Acesso em: 24 ago. 2008.

PIZA, D. Babenco nas celas do horror. Disponível em: <http://www.danielpiza.com.br/interna.asp?texto=1555>. Acesso em: 26 jul. 2008.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- PRADO, D. de A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRADO, P. **Retrato do Brasil**. Ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PUNTONI, P. Tupi ou não tupi? Uma contribuição ao estudo da etnohistória dos povos indígenas no Brasil colônia. Disponível em: <http://64.233.187.104/search?q=cachê:8x6j-3xNvgcJ:www.biblio.ufpe.br/libvirt/revistas/ethnos/puntonni.htm+Col%C3%B4nia%2Bcr%C3%B4nicas+capitanias&hl=ptBR&gl=br&ct=clnk&cd=8>. Acesso em: 18 jun. 2006.
- QUARTIN, C. B. Teatro do desagradável: Imagens arquetípicas na obra de Nelson Rodrigues. Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/artigos/tearodri.htm>. Acesso em: 08 mai. 2008.
- QUEDA d'água. *In*: HOLANDA, A. B. de. **Novo Aurélio Século XXI**. Nova Fronteira, [s. l.: s.n.]. 1 CD-ROM.
- RACIONAIS MCs. Diário de um detento. Disponível em: <http://evanescence.musicas.mus.br/letras/63369/>. Acesso em: 24 ago. 2008.
- RAPSÓDIA. *In*: HOLANDA, A. B. de. **Novo Aurélio Século XXI**. Nova Fronteira, [s. l.: s.n.]. 1 CD-ROM.
- REQUENA, C. Agência montou esquema para avaliar repercussão de “Turistas” no exterior; filme de terror fala em tráfico de órgãos no Brasil. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,AA1353184-7086,00.html>. Acesso em: 17 nov. 2006.
- ROCHA, G. Uma estética da fome. Disponível em: http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_cinenovo.php. Acesso em: 24 mai. 2008.
- ROCHA, M. da. **Bandoleiros das catingas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- RODRIGUES, N. **A cabra vadia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Asfalto selvagem**: Engraçadinha, seus amores e seus pecados. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ROGAR, S. Salvem o cartão-postal. **Veja**, 26 dez. 2007.
- ROMERO, S. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, v. 1, 2001.

ROSÁRIO, M. do. A volta do marginal. Disponível em: http://www.artepolitica.com.br/criticas/cinema/cidade_Deus.htm. Acesso em: 08 abr. 2006.

ROSSINI, M. de S. *Xica da Silva* e a luta simbólica contra a ditadura. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/04rossin.html>. Acesso em: 15 jul. 2008.

SAMPAIO, R. Heráclito de Éfeso. Disponível em: <http://www.ime.usp.br/~rudini/ilos.heraclito.htm>. Acesso em: 28 ago. 2008.

SANTAELLA, L. & NÖTH, W. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: _____. **Uma literatura nos trópicos**. Ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, M. V. Bandido da Luz ofusca o Carandiru da Paraíba. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/folha/ombudsman/omb_19970831.htm. Acesso em: 27 jul. 2006.

SARACENI, P. C. **Por dentro do Cinema Novo**: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SASSARICANDO — E o Rio inventou a marchinha. Direção de Kati Almeida Braga. Brasil: Biscoito Fino Produções; Sarapuí Produções Artísticas Ltda., 2007. 1 dvd (99 min); son.

SCHWARZ, R. As idéias fora do lugar. *In*: _____. **Ao vencedor as batatas**. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Livraria Duas Cidades; 34, 2000.

_____. Nacional por subtração. **Folha de S. Paulo**, 07 jun. 1986.

SCHWARCZ, L. K. M. Complexo de Zé carioca. Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm. Acesso em: 01 jun. 2007.

SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. *In*: CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SEIXAS, J. A. de. Tênuas fronteiras de memórias e esquecimentos: a imagem do brasileiro jecamacunaímico. *In*: GUTIÉRREZ, H. *et al.* (Orgs.). **Fronteiras**.

Paisagens, personagens, identidades. Franca: UNESP; São Paulo: Olho d'água, 2003. p. 161-184.

SGANZERLA, R. Cinema fora de lei. Disponível em: http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_marginalia4.php. Acesso em: 21 mar. 2009.

SILVA, M. G. da. Literatura e cinema: do sertão à favela. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa10/marianagesteira.html>. Acesso em: 10 mai. 2008.

SILVA, T. T. da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, T. T. da. (Org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

SILVA, V. M. de A. e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1988.

SILVEIRA, J. P. B. da. Estética do macabro: “Cidade de Deus”. Disponível em: <http://kpl.us.cosmo.com.br/materia.asp?co=149&rv=Literatura>. Acesso em: 08 abr. 2006.

SIMÕES, E. Arnaldo Jabor exhibe hoje sua versão definitiva de “Tudo bem”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u65524.shtml>. Acesso em: 24 fev. 2009.

SIMONARD, P. Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964. Disponível em: http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm. Acesso em: 21 mai. 2006.

SOARES, R. Máquina letal contra o crime. **Veja**, 17 out. 2007.

SODRÉ, M. **Claros e escuros**. Identidade, povo e mídia no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

STAM, R. & JOHNSON, R. Brazilian Cinema. New York: Columbia University Press, 1995.

STEPHAN, P. O bas-fond da Rainha Diaba. Disponível em: http://mixbrasil.uol.com.br/cultura/especiais/rainha_diaba/rainha_diaba.asp. Acesso em: 19 mar. 2008.

SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária — literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br>. Acesso em: 22 ago. 2008.

_____. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. **Citações e notas de rodapé**. Curitiba: Editora UFPR, 2007. (Normas para apresentação de documentos científicos, 3).

_____. Sistema de Bibliotecas. **Referências**. Curitiba: Editora UFPR, 2007. (Normas para apresentação de documentos científicos, 4).

_____. Sistema de Bibliotecas. **Teses, dissertações, monografias e outros trabalhos acadêmicos**. Curitiba: Editora UFPR, 2007. (Normas para apresentação de documentos científicos, 2).

VAINFAS, R. Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. *In*: SOUZA, L. de M. e (Org.). **História da vida privada no Brasil** — Cotidiano e vida privada na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VALLVERDE, S. Metáforas do dualismo. Disponível em: <http://pt.shyoong.com/books/novel/246805-dona-flor-seus-dois-maridos/>. Acesso em: 03 mai. 2008.

VARELLA, D. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VEJA. Crítica — Os mais vendidos. Disponível em: http://veja.abril.com.br/25092/veja_recomenda.html. Acesso em: 11 dez. 2008.

_____. Cronologia do cinema brasileiro. Disponível em: <http://www.veja.com.br/cronologia/index.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2008.

VIANY, A. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.

VILLALTA, L. C. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. *In*: SOUZA, L. de M. e (Org.). **História da vida privada no Brasil** — Cotidiano e vida privada na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

XAVIER, I. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O olhar e a cena** — Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Sertão-mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

XAVIER, I. *et al.* **O desafio do cinema brasileiro**. São Paulo: Jorge Zahar, 1985.

YAKHNI, S. Macunaíma: um herói sem causa. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/sarahmacunaima.htm>. Acesso em: 10 mai. 2008.

_____. O baile perfumado: subversões no cangaço. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/sarahbaile.htm>. Acesso em: 21 mar. 2009.

WOLFROMM, J. Quarenta anos de vida cotidiana. *In*: LE GOFF, J. *et al.* (Orgs.). **A Nova História**. Lisboa: Edições 70, [19--].

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, T. T. da. (Org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

2. FILMES

ALÔ, amigos. Direção de Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske e Bill Roberts. EUA: Walt Disney; Walt Disney Pictures, 1942. 1 dvd (42 min); son.

AMARELO manga. Direção de Cláudio Assis. Brasil: Paulo Sacramento e Marcello Maia; Riofilme, 2003. 1 dvd (100 min); son.

A MARVADA carne. Direção de André Klotzel. Brasil: Cláudio Kahns e Tatu Filmes; Embrafilme, 1985. 1 dvd (77 min); son.

A RAINHA Diaba. Direção de Antônio Carlos Fontoura. Brasil: R. F. Farias & Lanterna Mágica; 1974. 1 dvd (105 min); son.

ASSIM era a Atlântida. Direção de Carlos Manga. Brasil: Sílvio de Abreu; U. C. B. — União Cinematográfica Brasileira, 1974. 1 VHS (105 min); son.

AVISO aos navegantes. Direção de Watson Macedo. Brasil: Atlântida Cinematográfica; U. C. B. — União Cinematográfica Brasileira, 1950. 1 dvd (113 min); son.

BARRAVENTO. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Rex Schindler e Braga Neto; Horus Filmes, 1961. 1 dvd (80 min); son.

CARANDIRU. Direção de Hector Babenco. Brasil: HB Filmes, Globo Filmes e Columbia Tristar do Brasil; Sony Pictures Classics / Columbia Tristar do Brasil, 2003. 1 dvd (146 min); son.

CARLOTA Joaquina, Princesa do Brazil. Direção de Carla Camurati. Brasil: Bianca De Felippes e Carla Camurati; Copacabana Filmes, 1994. 1 dvd (100 min); son.

CARNAVAL Atlântida. Direção de José Carlos Burle. Brasil: Atlântida Cinematográfica; U. C. B. — União Cinematográfica Brasileira, 1952. 1 dvd (95 min); son.

CIDADÃO Kane. Direção de Orson Welles. EUA: Orson Welles; RKO Radio Pictures Inc., 1941. 1 dvd (119 min); son.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Brasil: Walter Salles; Lumière/Miramax Films, 2002. 1 dvd (135 min); son.

DESMUNDO. Direção de Alain Fresnot. Brasil: Van Fresnot; Columbia Pictures do Brasil, 2003. 1 dvd (100 min); son.

DEUS e o Diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Luiz Augusto Mendes; Copacabana Filmes, 1964. 1 dvd (125 min); son.

DE VENTO em popa. Direção de Carlos Manga. Brasil: Atlântida Cinematográfica; Riofilme, 1957. 1 dvd (105 min); son.

ELES não usam black-tie. Direção de Leon Hirszman. Brasil: Leon Hirszman Produções e Embrafilme; Embrafilme, 1981. 1 dvd (134 min); son.

FEITIÇO da Lisa. Direção de Steven Dean Moore. EUA: 20th Century Fox; Gracie Films e 20th Century Fox, 2002. 1 dvd (22 min); son.

GLAUBER o filme, labirinto do Brasil. Direção de Silvio Tendler. Brasil: Caliban Produções Cinematográficas; Riofilme, 2004. 1 dvd (98 min); son.

IRACEMA uma transa amazônica. Direção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil: Orlando Senna e Wolfgang Gauer; Embrafilme, 1981. 1 dvd (90 min); son.

JECA Tatu. Direção de Milton Amaral. Brasil: PAM Filmes; Unida Filmes, 1959. 1 dvd (95 min); son.

LISBELA e o prisioneiro. Direção de Guel Arraes. Brasil: Paula Lavigne; Fox Film do Brasil, 2003. 1 dvd (110 min); son.

LÚCIO Flávio, passageiro da agonia. Direção de Hector Babenco. Brasil: Ignácio Gerber; Embrafilme/Ipanema Filmes, 1977. 1 VHS (125 min); son.

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes; Difilm, 1969. 1 dvd (108 min); son.

MATAR ou correr. Direção de Carlos Manga. Brasil: Atlântida Cinematográfica; U. C. B. — União Cinematográfica Brasileira, 1954. 1 dvd (87 min); son.

NEM SANSÃO nem Dalila. Direção de Carlos Manga. Brasil: Atlântida Cinematográfica; U. C. B. — União Cinematográfica Brasileira — e Riofilme, 1954. 1 dvd (88 min); son.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção de Rogério Sganzerla. Brasil: Flávio Sganzerla, José Alberto Reis, José da Costa Cordeiro, Paulo Villaça e Urânio Filmes; Mercúrio Produções, 1968. 1 dvd (92 min); son.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Antoine Films, Cinémas Associés, Glauber Rocha Comunicações Artísticas, Munich Tele-Pool e Produções Cinematográficas Mapa; Globo Vídeo e Mapa Filmes, 1969. 1 dvd (100 min); son.

O HOMEM que virou suco. Direção de João Batista de Andrade. Brasil: Raiz Produções; Dinafilme, Embrafilme e CDI, 1980. 1 dvd (90 min); son.

OLHAR estrangeiro. Direção de Lúcia Murat. Brasil: Luís Vidal e Paola Abou-Jaoude; Riofilme, 2006. 1 dvd (70 min); son.

ÔNIBUS 174. Direção de José Padilha. Brasil: José Padilha e Marcos Prado; Riofilme, ThinkFilm Inc. e Zazen Produções, 2002. 1 DVD (118 min); son.

O OUTRO lado da rua. Direção de Marcos Bernstein. Brasil: Marcos Bernstein e Kátia Machado; Columbia TriStar do Brasil, 2004. 1 dvd (97 min); son.

O PRISIONEIRO da grade de ferro. Direção de Paulo Sacramento. Brasil: Gustavo Steinberg e Olhos de cão; Califórnia filmes, 2004. 1 VHS (123 min); son.

O QUE é isso, companheiro. Direção de Bruno Barreto. Brasil: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto; Miramax Films/Riofilmes, 1997. 1 dvd (105 min); son.

O RAP do pequeno príncipe contra as almas sebosas. Direção de Paulo Caldas e Marcelo Luna. Brasil: Clélia Bessa; Riofilme, 2000. 1 VHS (75 min); son.

OS FUZIS. Direção de Ruy Guerra. Brasil: Jarbas Barbosa; Sagres, 1964. 1 VHS (89 min); son.

PIXOTE, a lei do mais fraco. Direção de Hector Babenco. Brasil: Paulo Francini e José Pinto; Embrafilme, 1981. 1 VHS (127 min); son.

QUANTO vale ou é por quilo. Direção de Sérgio Bianchi. Brasil: Patrick Leblanc e Luís Alberto Pereira; Riofilme, 2005. 1 dvd (104 min); son.

RÁDIO Auriverde. Direção de Sylvio Back. Rio de Janeiro. Sylvio Back e Embrafilme. Embrafilme, 1991. 1 cassete (70 min): son., p & b.

RIO de Jano. Direção de Anna Azevedo, Eduardo Souza Lima e Renata Baldi. Brasil: Hy Brazil Filmes; Riofilme e Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003. 1 dvd (73 min); son.

TRAFFIC. Direção de Steven Soderbergh. EUA: Edward Zwick, Marshall Herskovitz e Laura Bickford; Europa Filmes, 2001. 1 dvd (147 min); son.

TROPA de Elite. Direção de José Padilha. Brasil: José Padilha e Marcos Prado; Universal Pictures do Brasil / The Weinstein Company, 2007. 1 dvd (118 min); son.

TUDO bem. Direção de Arnaldo Jabor. Brasil: Arnaldo Jabor Produções Cinematográficas, Sagitarius Produções Cinematográficas e Embrafilme; Embrafilme, 1978. 1 dvd (110 min); son.

TURISTAS. Direção de John Stockwell. EUA: Marc Butan, John Stockwell, Scott Steindorff e Bo Zenga; Fox Atomic e Paris Filmes, 2006. 1 dvd (94 min); son.

UM NOVE nove: o supermercado que vende palavras. Direção de Marcelo Masagão. Brasil: Agência Obesrvatório e Bits Produções; Califórnia Filmes, 2004. 1 dvd (70 min); son.

XICA da Silva. Direção de Carlos Diegues. Brasil: Jarbas Barbosa, Airton Correa, Hélio Ferraz, José Oliosí, Embrafilme, Distrifilmes e Terra Filmes; Embrafilme e Unifilms, 1976. 1 dvd (117 min); son.