

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**  
**Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes**  
**Departamento de Antropologia**

**Imagem e Representação: Cinema e Antropologia**  
**Uma Etnografia do Pensamento Moderno**

**Curitiba, 20 de junho de 2002**

**Patricia Rodrigues Esmanhoto**

**Imagem e Representação: Cinema e Antropologia**  
**Uma Etnografia do Pensamento Moderno**

**Dissertação apresentada como requisito parcial  
à obtenção do grau de Mestre em Antropologia,  
Curso de Pós-Graduação em Antropologia,  
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,  
Universidade Federal do Paraná – UFPR**

**Orientadora: Selma Baptista**

**Curitiba, 20 de junho de 2002**

## Resumo

A presente dissertação propõe uma análise antropológica das representações de família e de nação – tendo como eixo o processo de modernização no Brasil – em filmes de ficção realizados em momentos históricos distintos, dentro de um período de vinte anos. Essa análise pretende evidenciar o movimento dinâmico, instável e não-linear de representações tradicionais e modernas no processo de identificação individual e coletivo, em virtude da situação e/ou passagem dos sujeitos por diferentes temporalidades históricas presentes na sociedade. Tal movimento localiza a reatualização das representações nas fronteiras culturais, nas quais a negociação e tradução das diferenças, resultantes dos confrontos entre estas, estabelecem um hibridismo cultural que leva à superação das representações originais ou iniciais em favor da emergência de “novas” representações. Por outro lado, o trabalho revela que uma “energia utópica” continua presente nas representações de família e de nação, alimentando um projeto unificador da idéia de nação capaz de promover a igualdade, a liberdade e a felicidade humanas. O paradigma político do projeto utópico defendido na década de 70 (e mesmo na de 80), no entanto, estaria sendo substituído ou, pelo menos, suplantado, na modernidade brasileira dos anos 90, pelo paradigma ético-estético.

## Sumário

<b>I. Introdução</b>	
<i>Imagem e representação: uma leitura antropológica do cinema de ficção</i>	13
<b>II. Antropologia e modernidade</b>	21
<b>III. Antropologia e cinema</b>	28
<b>IV. O processo de modernização: eixo das representações de família e de nação</b>	37
<b>V. Os filmes de ficção: perspectivas etnográficas</b>	47
<b>VI. Decupagem narrativa</b>	59
1. <i>Tudo Bem</i>	59
2. <i>Central do Brasil</i>	100
<b>VII. Análise interpretativa</b>	141
1. <i>Família: Pai, mãe, filhos</i>	141
2. <i>Definindo os Contornos: A casa e a rua</i>	155
3. <i>Homens e Mulheres: Sexualidade</i>	157
4. <i>Memória: Coleções, cartas e lembranças</i>	160
5. <i>Destino: Heróis e anti-heróis</i>	163
6. <i>Religiosidade: Divindade e transformação</i>	169
7. <i>Trabalho: Relações, poder e liberdade</i>	171
8. <i>Identidade: Títulos, nomes e sobrenomes</i>	178
9. <i>O "Povo": Índios, operários, romeiros, empregados, sertanejos</i>	193
10. <i>Grupo e Indivíduo: Oposição e complementação</i>	196
11. <i>Nação: Dimensão política e dimensão ontológica</i>	198
12. <i>Modernidade: Industrialização, urbanização, modernização e modernismo</i>	201
<b>VIII. Conclusão</b>	207
<b>Bibliografia pesquisada</b>	222

**Dedico esta aventura do olhar e da escrita  
a todas as mulheres e a todos os homens**

que, no corajoso ato de viver,  
fazem das suas histórias e caminhos pessoais,

das suas alegrias e tristezas,  
das suas misérias e paixões,  
dos seus encontros e desencontros,  
das suas descobertas e revelações,

da sua arte e da sua fé,  
do seu trabalho e do seu pensar,  
das diferenças próprias e alheias,

imagens plenas de sentido e significado  
para e no exercício cotidiano  
da solidariedade e da esperança.

**Acima de tudo, dedico este trabalho  
a todas as crianças,**

em cujos olhares e sorrisos  
o *novo* está sempre presente,

cujas existências  
são a prova viva e imediata  
da divindade humana,

cujos destinos,  
não apenas no futuro,  
mas no aqui e no agora,  
representam o maior desafio  
de todos aqueles  
que desejam fazer jus  
a esta divindade.

## Agradecimentos

A realização desta dissertação não foi apenas o cumprimento de uma etapa acadêmica e profissional. Foi, antes de tudo, um desafio pessoal e existencial, que revelou minha própria força, despertou minha coragem e perseverança, provou minhas capacidades – as sabidas e as insondadas – e concretizou o meu Ser-no-mundo. Ao longo de quase três anos, enfrentei a vida e o trabalho – dentro e fora de mim – como nunca antes fizera e, ao término desse combate silencioso entre todas as fronteiras e dimensões da existência, tornei-me melhor, maior, mais confiante, plena, amorosa, generosa e tolerante para com as diferenças e as semelhanças humanas.

A recompensa desta luta é a possibilidade de partilhar meu conhecimento e minha visão de mundo com outras pessoas que, como eu, não querem aprisionar seu olhar nos limites do tempo ou do espaço nem sua contribuição ao mundo nos esquadros da ação e do pensamento já legitimados ou exigidos socialmente – e sim descortinar e atravessar com o próprio olhar, ação e pensamento todos os caminhos novos e possíveis nas nossas jornadas pessoais e coletivas. Esta recompensa, no entanto, não teria sido jamais conquistada sem o apoio, estímulo e presença constantes, em todos os níveis e sentidos, de pessoas incomparáveis – e dotadas da *insatisfação divina* de que falaram Jung, Rudhyar e tantas tradições espirituais e esotéricas injustamente compreendidas – que me acompanharam, de perto e de longe, nessa travessia. Agradeço sinceramente a todas e, em especial,

A **Clifford Geertz**, cujo trabalho me levou a amar a Antropologia, e a **Homi K. Bhabha**, cuja leitura confirmou a presença e continuidade desse amor.

A **Arnaldo Jabor** e **Walter Salles**, por terem “traduzido” o Brasil – cada um a seu modo e com seu olhar único e original – em imagens plenas de significado e sensibilidade, como tantas outras reveladas pelos múltiplos olhares que fazem o cinema desse país.

A todos os **curta-metragistas** e **documentaristas** brasileiros, que têm mostrado enorme garra e desejo de expressão ao levar às telas a diversidade de imagens individuais e coletivas que povoam e transitam em nossa imaginação e por nossa realidade, a despeito da imensa dificuldade de se fazer cinema no Brasil.

A **Selma Baptista**, minha orientadora, por ter permitido e incentivado que a nossa relação acadêmica se tornasse um exercício do *encontro* – pelo respeito e aceitação das diferenças, pela capacidade de doar seu conhecimento e de buscar junto comigo o desconhecido, pela solidariedade nos percalços, pela generosidade nos apertos e pela amizade genuína, construída com dedicação e verdade entre o profissionalismo das muitas tardes de orientação movidas a café, diálogo e liberdade – às quais não faltaram, porém, a exigência e a franqueza necessárias ao desenvolvimento criterioso do trabalho – e a descontração e intimidade das várias noites de bate-papos e jantares entre amigos, regadas a bom vinho, ótima música e excelente conversa. E também por ter, de imediato, enxergado e acreditado na contribuição antropológica da minha proposta e ter sido, desde o início, uma das suas maiores incentivadoras, defendendo de todas as maneiras possíveis o desenvolvimento e apresentação deste trabalho nas muitas ocasiões em que dificuldades pessoais e prazos acadêmicos puseram em risco a sua concretização.

Aos professores do curso de Mestrado em Antropologia da UFPR – **Sandra Stoll, Márcia Kersten, Anamaria Bonin, Marcos Lanna** – pela oportunidade de aprofundar meus conhecimentos teóricos e de discutir, com grande liberdade e paixão intelectual, as idéias e as experiências dos mais brilhantes antropólogos do passado e do presente. E especialmente a **Christine de Alencar Chaves**, que também se tornou uma amiga querida e uma incentivadora constante do meu trabalho. Agradeço ainda a **Vera Maria Fróes da Motta**, secretária do Departamento de Antropologia, pela sua pronta ajuda e disponibilidade no cumprimento das atividades e procedimentos acadêmicos cotidianos.

A **Marcos Napolitano** e **Ana Luiza Fayet Sallas**, professores dos Departamentos de História e de Sociologia da UFPR, respectivamente, por participarem da banca de Qualificação e me oferecerem valiosas e pertinentes contribuições ao meu trabalho. E a **Ciméa Beviláqua** e **Edilene Coffaci de Lima**, juntamente com Christine de Alencar Chaves e Márcia Kersten, por nossa afinada, produtiva e agradável parceria de trabalho no lançamento do primeiro número da *Campos – Revista de Antropologia Social*, publicação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFPR.

Aos meus colegas do curso de Mestrado – **Ozanan, Liana, Ana Cristina, Sônia, Jane, Heloísa** e **Valentim** – pela oportunidade de tê-los conhecido e partilhado com eles a descoberta de novos conhecimentos, as angústias do processo de criação científica, as “torturas” das obrigações acadêmicas, a intimidade e as alegrias da amizade que nasceu do encontro entre nossos

caminhos individuais. Em especial, ao **Glebson**, que com sua impressionante vitalidade intelectual e sua intensa alegria de viver, foi uma companhia energizadora em diversas oportunidades, e ao **Eduardo (Duda)**, que – de maneiras diversas e por diferentes razões – renovou minha paixão pela vida, reacendeu minha fé no amor altruísta das e pelas pessoas e provou, com sua ética pessoal e integridade inabaláveis, que as diferenças que aparentemente nos separam podem ser pontes fascinantes para experiências únicas de transformação interior e de busca de liberdade e justiça social.

A **Gustavo Henrique Lisboa**, por sua amizade antiga e eterna, por seu amor incondicional e *hors concours*, pela apaixonada poesia, pela epifania das muitas cartas trocadas ao longo de vinte anos e entre tantos lugares, por seu incentivo além-divisas à realização deste trabalho, pelos livros e artigos sobre cinema, pelo roteiro (autografado!) de *Tudo Bem*, pela fita de *Central do Brasil*, pela experiência do Festival de Brasília, pelas viagens, noites quentes e conversas animadas com o pessoal fantástico do Departamento de Comunicação Social da UCB: **Milton Cabral Vianna, Alex Coelho, Duda Bentes, Newton Scheufler, Antonio Máximo, Susana Souto, Ana Roland, João José Curvello, Ana Lúcia Galuf, Ivany Câmara Neiva e Mauro Giuntini**.

A **Monica Munhoz Pereira**, pela amizade maravilhosa que a paixão pelo cinema trouxe para nossas vidas, pelos dias e noites de cumplicidade feminina e projetos cinematográficos, pelas viagens à *Thelma & Louise* (sem abismo no final), pela casa e a alma sempre abertas, pelas fartas xícaras de café e pela providencial impressora nas horas mais improváveis.

A **Ma Deva Narman**, terapeuta de infinitos dons e amiga calorosa, por me ajudar a encontrar a coragem, serenidade e auto-estima necessárias para enfrentar a longa e acidentada travessia do Mestrado. Por continuar me ajudando a integrar harmoniosamente as múltiplas faces, luzes e sombras do meu ser e a exercer plenamente meus talentos e poderes. Por dedicar-me generosamente seu tempo, sua sensibilidade no ouvir e sinceridade no dizer, sua experiência de vida e espiritual, sua energia curadora e sua luminosa força interior.

A **Isaura**, por ter tornado minha casa, com seu trabalho incansável, um oásis agradável, cheiroso, limpo e ordenado em meio ao meu caos intelectual, e por ter me dado, com sua amizade e sua fé incondicional na minha capacidade de vencer os desafios, o apoio de que precisava para suportar as adversidades do cotidiano.

A Rita, Celsis & Roberto, Núria, Tanis, Maitê & Nilson, Climene, Marta & Otavio, Jaime & Motoko, Ana Lúcia Lima, Eliége, Philip, Sheila, Amarildo, Beto Batata, Edu, Micaelis & Cristina, Jacqueline, LÍlian, Valdenir, Natália, Otto, Marcelo, Cris, Toni, Emílio Pitta, Frederico Fullgraf e muitos outros novos e velhos amigos, pelo incentivo e afeto sempre renovados e pelos imprescindíveis momentos de descanso, confraternização, confidências, astrologia, diversão e arte. A Hybris, Felipe e Ciro, pela breve e equilibradora experiência do Swasthya, pela calorosa acolhida no seu convívio e pela amizade ainda praticada. A Nicolas, Daniel, Claudio, Roger, Nino, Andersen, Nelson Keiti, Hugo, Alexandre, Gilberto, Marcos Joel, Paulo Amado, Almir, Maurício, Júlio, Angela, Carla, Luciana, Advane, Érica, Maria Adélia, Paulo Martins, Paulo Letier, Adriano, Luiz, Ivete, Ana Kfourri, Ederson, Sérgio, Fernando, Marjorie, Cynthia, Adriana Braga, Meire, Ricardo Augusto, Sérgio Salum, Victor Ramon (“Chile”), Ricardo Panessa, Luiz Gonzaga, Marco “Bello”, René, Jaime, Fabiana, Giba, Lígia, Mário, Cecília, Stella, Larissa, Chris e muitos outros amigos de outros tempos, outros (entre) lugares e outras artes, por suas fascinantes diferenças individuais, inesquecíveis lembranças e tantas saudades. Ao Ramon, por ter sido quem foi um dia e, de algum modo misterioso e imponderável, ter contribuído para que eu chegasse ao presente.

A Cloris Ferreira, Cátia Reis, Dinah Ribas, Denize Araújo, Eliége, Sheila, Ester, Marcio, Juliana, Simone, Osvaldir, Ricardo, Macé, Philip, Elisabeth, Rodrigo, Eliane, Rafael, Melissa, Sara, Cristiane, Gilmar, Wendy, Luciene, Monica, Giovanna e toda a equipe do 6º Festival de Cinema <sup>Vide</sup> e Dcine de Curitiba, pelo prazer (apesar do *stress*, das crises e da correria) de trabalharmos juntos na produção de um evento durante o qual pude conviver com profissionais veteranos e iniciantes da área cinematográfica no Brasil e na América Latina, ter a oportunidade de assistir a recente produção brasileira de curtas-metragens numa maratona de cinco dias, ao coordenar a pré-seleção de filmes em competição, e encarar o desafio de realizar a curadoria da Mostra Latina. E pela compreensão e apoio ao respeitarem minha necessidade de dividir o tempo escasso entre a produção do Festival e o trabalho acadêmico.

A Flavio Frederico, artífice habilidoso e sensível da trama estética das imagens, e Leopoldo Nunes, militante incansável e voz incisiva na luta por uma política cultural efetiva no desenvolvimento e expansão do cinema brasileiro, colegas e companheiros inseparáveis durante a minha passagem pelo curso de Cinema da ECA – USP, pela amizade e pelo afeto genuínos que se renovam em imprevistos encontros nos cruzamentos dos nossos diferentes caminhos.

A **Denis Skepis**, cuja vida é um exemplo emblemático da força de vontade e da coragem que existe dentro de nós mesmos, por sua presença (mesmo distante), por sua amizade infinita, por seu amor tranquilo, por sua música gravada na memória, por sua alma de menino, pelos nossos silêncios plenos de entendimento e pela cumplicidade mútua nos abismos. E a **Jai Silveira**, por termos compartilhado, entre outras cumplicidades, o fascínio pela fotografia, o amor pelos livros, a paixão pela arte e pela vida, a experiência de lutar pelo sonho de um país mais livre e mais justo para todos.

A **Amilton, Claude-Henri, Mohamed, Cássio, Almir, Marcelo e Carla**, cujos talentos e qualidades humanas eram infinitos e cujas tragédias pessoais me fizeram desejar continuar em frente para que a minha vitória particular e a sabedoria conquistada ao viver pudessem ser uma reverência à altura das suas breves existências e das suas preciosas e inesquecíveis passagens pela minha vida.

A **Bree** e a **Deusa** (em todas as Suas Faces e Formas), que sempre estiveram ao meu lado, orientando-me a colher no Invisível os sinais que me permitem avançar no Caminho e os símbolos do meu Poder mágico que revelam os Mistérios e as imagens do meu crescimento pessoal e espiritual. E às corajosas sacerdotisas pagãs e solitárias que, ao longo de séculos e milênios, lutaram e continuam lutando para que a Divindade e a Magia continuem vivas e pulsantes dentro de todos nós.

Ao **Lycio**, pela lembrança (agri)doce de sua presença paterna quando eu era muito criança para entender. E pelo carinho e afeto recíprocos que ainda permanecem vivos no silêncio e na ausência, apesar dos erros e desencontros passados.

A **Henrique, Frederico e Suzana**, meus irmãos paulistanos, pelos raros mas significativos momentos de intimidade, diversão, fraternidade e amizade que tivemos ao longo de todos esses anos.

A meu pai, **Pedro Henrique Saldanha**, por ter me legado seu gênio indomável, sua curiosidade científica, sua inteligência impetuosa, sua paixão pelas viagens e pelas culturas, sua atitude anticonvencional diante da vida, seu gosto pelo debate e pela crítica sem firulas e sua difícil mas marota ironia. E por sempre ter afirmado seu amor e desejado o *encontro* – e jamais desistido de conquistar minha presença, meu reconhecimento e meu amor.

A **Maria**, minha avó, pelo exemplo impressionante de vitalidade, capacidade de trabalho e curiosidade pela vida (a despeito de todos os

impedimentos sociais que sofreu), pela demonstração de força diante da vida e da morte – mesmo quando a dor da perda é insuportável e insuperável – e pelo enorme desejo de viver, aos oitenta e seis anos, com encantamento e intensidade. Ao meu tio **Patrício** (*in memoriam*), que, como eu, amava os livros e a Sabedoria e que, como eu, acreditava que a verdadeira Vida não é apenas isso que se vê. E também a minha tia-avó **Clotilde** e minha prima **Angélica**, que jamais se permitiram perder a coragem de lutar pela vida – as suas e as de outras pessoas – mesmo nas adversidades mais dolorosas e desesperadoras, diante das quais muitos de nós teríamos sucumbido.

A **Valquíria**, maravilhosa amiga e “irmã” eleita pelo coração, por seu afeto e incentivo genuínos e permanentes, por sua delicadeza e generosidade de alma e por sua presença, apoio e cumplicidade infinitos e infalíveis em todos os momentos.

A meu irmão **João**, astrólogo e psicólogo, por seu carinho e preocupação constantes com o meu bem-estar físico e emocional (e com o meu dia-a-dia) e por (com)partilhar comigo – e fazer por mim – muito mais do que os astros seriam capazes de revelar. A **Cátia**, por ser, além de cunhada querida, uma amiga encantadora, delicada e compreensiva, e por me ajudar a sobreviver – em parte – do jornalismo enquanto escrevia este trabalho.

A meu irmão **Alberto**, advogado e moleque, por seu afeto e sua alegria, por sua emoção incontida ao saber da minha seleção para o Mestrado e por sua infinita disposição de “advogar em minha causa”, ajudando-me de inúmeras formas durante o curso – inclusive cuidando e brincando com meu filho quando eu não pude estar presente. À sua parceira nessas brincadeiras e cuidados, minha cunhada **Sandra**, companheira mágica de *sabbats* e na Arte, por sua cumplicidade, por sua amizade de outras vidas e por ter me ajudado a experimentar a divindade única das mulheres.

A **Cristianne**, minha irmã música e artista, cuja alma profundamente bela e melodiosa sempre me abrigou ao longo de tantos caminhos, por ter me indicado o rumo que me levou ao Mestrado, por seu “mecenato” generoso e incondicional, por seu amor amigo e cúmplice, por sua espiritualidade deliciosa, por sua doce e inquieta serenidade e por sua presença harmoniosa e confortadora em todos os momentos.

A **Robson Breviglieri**, cuja presença na minha vida foi e continua sendo um aprendizado constante de amor e crescimento existencial, emocional e espiritual, pela graça divina de tê-lo encontrado e conhecido, por sua amizade e seu amor indestrutíveis, por sua absoluta e terna confiança no

meu valor profissional, como mulher e ser humano, por seu apoio e sua lealdade inquestionáveis e acima de qualquer dilema pessoal e, mais do que tudo, por ter me dado – e por viver comigo – a maior de todas as dádivas: nosso filho Gabriel.

A **Marlene Rodrigues**, minha mãe guerreira, educadora, psicóloga, jornalista, escritora, estudiosa e protagonista da Existência, por seu exemplo irretocável de amor e respeito à vida e ao conhecimento e por sua luta corajosa e inabalável pelos direitos humanos, pela educação, pela justiça, pela liberdade, pelo amor, pela paz e em defesa das crianças, dos animais e da natureza. E por ter me legado este mesmo amor e respeito à vida e ao conhecimento, esta mesma coragem de lutar pelas mesmas causas e também sua ética e integridade incorruptíveis, tão indispensáveis nesta luta. Acima de tudo, por ser a mãe presente, amorosa e solidária que sempre foi, por me amparar de todas as formas, por me amar e me admirar mesmo quando em posição antagônica, por ser a mais arrebatada incentivadora do meu trabalho e da expressão dos meus talentos, por acreditar plenamente na minha competência como profissional, mãe, mulher e pessoa e por me permitir conhecer tanto a sua força quanto a sua fragilidade. Este trabalho é uma homenagem à sua Vida ímpar em e entre todas as fronteiras, Mamãe.

E, acima de Tudo, ao meu filho **Gabriel** – o pequeno e adorável Anjo-Mago que, com o Mistério do seu nascimento, transmutou a perplexidade da minha vida em Arte divina do viver – por ter suportado minha ausência, perdoado minha consciência culpada, por ter passado por tantos sacrifícios das suas necessidades e prazeres de criança para que eu pudesse realizar este trabalho e criar as condições para lhe oferecer uma vida feliz, criativa e plena de possibilidades. Por partilhar comigo a sua infância. Por seu sorriso iluminado que cancela todas as dores. Por seu olhar limpo e aberto que aquece e preenche todos os vazios. Por seu profundo e comovente amor e por sua presença mágica e transformadora a me ensinar a ser melhor, muito melhor e mais sublime do que jamais pensei que pudesse vir a ser. Este trabalho também é uma homenagem à dádiva da sua Existência e o início do tributo pela “dívida” divina que tenho para com você nesta e desde outras vidas, meu adorado **Gabi**.

*Curitiba, junho de 2002,  
em plena Copa do Mundo,  
rara e solidária celebração  
das diferenças e das igualdades.*

## I. Introdução

### *Imagem e representação: uma leitura antropológica do cinema de ficção*

Uma idéia – seja ela uma imagem ou uma frase (falada ou escrita) – é a base sobre a qual se edifica qualquer filme. E também qualquer pesquisa. Mais: é a base de toda e qualquer coisa humana cuja existência anseia por se realizar. A idéia, como sugeriu o roteirista Marcus Rey<sup>1</sup>, é o átomo que principia a vida do pensamento e gera a sua materialização objetiva.

A Idéia é o próprio Verbo – que, na metáfora bíblica, é aquilo que, ao mesmo tempo que nasce, nomeia. Esta idéia primeira dá forma e conteúdo – molda um *corpo* que nasce para a luz do conhecimento – a todo um sistema de representações sobre o mundo ao nosso redor. O homem comum elabora este sistema de representações de diferentes modos – *em* e *com* seu trabalho, seus relacionamentos, seus valores, seus sonhos, sua herança ancestral e sua percepção imediata e prática da natureza que o circunda e da sociedade em que vive: ou seja, através da própria cultura. A arte igualmente o elabora de diferentes maneiras – uma das quais o cinema, esta forma cultural manifesta no movimento das imagens internas e externas ao homem sobre um suporte sensível, a película. A ciência também o faz em diferentes áreas do conhecimento acadêmico – entre elas, a antropologia, esta forma de aventura do pensamento racional no ventre da cultura na qual os homens, envoltos por ela até a última célula, nutrem sua existência, sentido e significado.

Porém, na modernidade avançada, surge a compreensão cada vez mais clara, precisa e irrefutável de que a atualização das representações não se faz de forma linear, do passado para o presente, nem de forma homogênea ou homogeneizante, com o estabelecimento de uma visão única e unificadora do momento histórico. As experiências e visões do mundo são múltiplas, simultâneas e instáveis, tanto na subjetividade individual quanto na coletiva. Do mesmo modo, dentro do campo científico ou do campo artístico, no olhar cinematográfico ou na escrita antropológica, as representações são construídas e reconstruídas em função das experiências particulares dos seus sujeitos específicos na *passagem* por diferentes *temporalidades* históricas, sejam as suas ou as de outros.

A espacialização do tempo, a fragmentação do conhecimento, o trânsito inevitável pelas diferentes fronteiras culturais (materiais e imateriais) que hoje são visíveis dentro das sociedades nacionais e entre

---

<sup>1</sup> Cf. Rey, Marcos (1997). *O roteirista profissional: televisão e cinema*, p. 7.

nações distintas, são algumas das principais características da fase atual da modernidade. Esta última, por exemplo, evidenciou a *diversidade* cultural interna às sociedades nacionais, que é o cerne da discussão teórica (e da causa) do multiculturalismo<sup>2</sup>. Mas o verdadeiro embate (conceitual e concreto) da modernidade avançada se dá de fato a partir da emergência de *hibridismos* entre diferentes sistemas culturais e de representação simbólica *internos e externos* às sociedades nacionais.

A autoridade de tais hibridismos culturais só pode ser conferida pela articulação social das *diferenças* culturais, resultante de uma negociação complexa (ou estrutura de *iteração*<sup>3</sup>) entre estas diferenças – negociação essa que não se realiza no “centro” da cultura, mas nas suas “margens”<sup>4</sup>. É nos *entre-lugares*<sup>5</sup> da cultura (momentos ou processos produzidos na articulação de diferenças culturais que levam à busca de estratégias de subjetivação capazes de dar início a novos signos da identidade) que são travadas as batalhas pela legitimação das representações das minorias – mulheres, negros, homossexuais, grupos étnicos e religiosos, migrantes, colonizados, subempregados, empregados temporários, desempregados, marginalizados, entre tantos outros. Tal situação evidencia a tensão entre as visões essencializantes, totalizadoras, universalizantes e *pedagógicas* da política e da história e as experiências *performativas* de identificação

---

<sup>2</sup> As reivindicações identitárias (sociais, étnicas, sexuais, ocupacionais etc) das minorias e de outros grupos ou movimentos sociais marginalizados levantam a questão do reconhecimento do *outro* nas sociedades contemporâneas. Cf. Semprini, Andrea (1999). *Multiculturalismo*, p. 60.

<sup>3</sup> *Iteração* significa repetição. Cf. Bhabha, Homi K. (2001). *O local da cultura*, p. 52.

<sup>4</sup> Cf. Bhabha, H. K. (2001), op. cit., p. 19-42. Semprini, por sua vez, usa o termo “periferia” para se referir ao lugar da marginalidade da cultura, num espaço social conceitualizado a partir do paradigma sociocultural, cujo modelo topológico é horizontal – e não mais vertical como estabelecia o paradigma político. Cf. Semprini, Andrea (1999), op. cit., pp. 116-118.

<sup>5</sup> Cf. Bhabha, H. K. (2001), op. cit., p. 20. Este momento ou processo de negociação das diferenças culturais também foi identificado por Silviano Santiago – que utiliza inclusive a mesma expressão – no relacionamento entre a América Latina colonizada e a Metrópole colonizadora, destacando a luta antiga por identidade através da hibridação cultural: “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (p. 16). E ao analisar a *escritura* latino-americana, Santiago aponta a prática de um discurso que se localiza nas margens da cultura, uma vez que aquele evidencia “a situação e o papel do escritor latino-americano”, que vive “entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (p. 23): “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 latino-americana” (p. 26). Cf. Santiago, S. (2000), “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*.

cultural dos sujeitos individuais e coletivos inseridos em diferentes *temporalidades* históricas<sup>6</sup>.

É nesta luta que emerge nas fronteiras culturais, nos limites entre as dimensões e esferas da vida social e psíquica, que ocorre a “invenção criativa da existência”, que a história deixa de ser um patrimônio monumental para se tornar um ativo campo de “manobras” e “experimentações” que concorrem para a atualização das representações individuais, coletivas e nacionais, e que o “momento híbrido da mudança política” revela seu “valor transformacional (...) na rearticulação, ou tradução, de elementos que não são *nem o Um (...)* *nem o Outro (...)*, mas *algo a mais*, que contesta os termos e os territórios de ambos”<sup>7</sup>.

Igualmente situada na liminaridade de dois campos que constituem o fundamento e o ponto de partida da nossa proposta etnográfica, cinema e antropologia, a análise interpretativa das representações de família e de nação nos filmes de ficção busca estabelecer uma dupla inscrição textual: a instrumentação teórica que a antropologia disponibiliza nos permite problematizar as questões levantadas a partir do *corpus* simbólico do cinema, estratégia cujo objetivo último é, justamente, alcançar e tentar explicar as múltiplas imagens que povoam a mente, o coração e a alma dos homens e mulheres comuns que formam uma sociedade entre tantas – a brasileira. A idéia – ou, cientificamente falando, a hipótese – que procuramos desenvolver é a de que, pela análise de dois momentos distintos do cinema brasileiro, podemos perceber *como* a narrativa filmica reflete um movimento representacional próprio da nossa sociedade sobre as suas condições sociais e valores existenciais, ao revelar mudanças apreensíveis em sua estrutura que indicam um *trânsito* contínuo entre os pensamentos de uma época e o de outra, que não são excludentes uns em relação aos outros, mas sim sobrepostos nos diferentes níveis do discurso e/ou da representação.

A partir dessa hipótese, procuramos demonstrar que a representação de nação está, na sociedade brasileira, intimamente vinculada à sua representação de família, de modo que as experiências e *temporalidades* históricas tanto dos indivíduos quanto dos grupos sociais levam a reelaborações, ao nível representacional, da identidade pessoal e familiar, bem como da identidade coletiva e nacional. Estas representações assumem diferentes formas, da política à poética, da ritual à sagrada ou religiosa, ora se identificando mais com uma visão ideológica (história), ora com uma

---

<sup>6</sup> Cf. Bhabha, H. K. (2001), op. cit., p. 37 e, especificamente sobre a nação como narração e o espaço do povo, pp. 199-238.

<sup>7</sup> Cf. Bhabha, H. K. (2001), op. cit., p. 55.

visão cosmológica (mito). Ambas as experiências e *temporalidades* históricas – a individual e a coletiva – e suas respectivas visões da cultura coexistem umas dentro das outras, alimentando-se mutuamente num processo que não se completa jamais, somente se expande e se projeta em diferentes configurações.

Outra hipótese é a de que, neste processo permanente chamado modernidade, encontra-se uma *energia utópica* que, embora subsumida na era da globalização econômica, se encontra viva e atuante – e se torna perceptível na análise das representações presentes nas produções artísticas e culturais. Esta energia – que alimentou e continua a alimentar as duas maiores utopias da modernidade nos últimos 200 anos, a revolução e o nacionalismo – nos interessa na medida que parece mobilizar indivíduos e grupos sociais – principalmente em nações que foram constituídas politicamente como Estados sobre e a partir de uma herança cultural colonial, caso do Brasil – para uma constante reatualização (e, conseqüentemente, para o questionamento) das suas representações de nação e de família, na tentativa de construção de uma identidade nacional, a partir da qual seria possível se posicionar, individual e coletivamente, em relação ao mundo e à própria existência, assim como às suas condições materiais e históricas.

Essa energia utópica, herança do individualismo e do liberalismo, enfrenta, no entanto, na modernidade atual, a oposição e o confronto de inúmeras experiências individuais e coletivas nas margens da cultura, que contestam cotidianamente a sua possibilidade de realização, uma vez que a utopia é, por natureza, um projeto e uma tentativa de unificação, totalização e universalização da experiência histórica. Paradoxalmente, a imaginação utópica<sup>8</sup> convive lado a lado com a subjetividade performativa da experiência individual e coletiva da existência, ainda gerando ideais absolutos de comunidade. A nação e a família são as mais importantes e persistentes dessas *comunidades imaginadas*<sup>9</sup>, para as quais os indivíduos e as sociedades estão sempre à procura de um modo de fixação que as tornem

---

<sup>8</sup> Segundo Teixeira Coelho, a imaginação utópica é “uma imaginação exigente, capaz de prolongar o real existente na direção do futuro, das possibilidades; capaz de antecipar este futuro enquanto projeção de um presente a partir daquilo que neste existe e é passível de ser transformado. Mais: de ser melhorado”, “é o ponto de contato entre a vida e o sonho, sem o qual o sonho é uma droga narcotizante como outra qualquer e a vida uma sequência de banalidades insípidas”. Ela “não é delirante nem fantástica. Ela parte, sim, de fatores subjetivos produzidos, num primeiro momento, apenas no âmbito do indivíduo. Mas, a seguir, ela se nutre dos fatores objetivos produzidos pela tendência social da época, guia-se pelas possibilidades objetivas e reais do instante, que funcionam como elementos mediadores no processo de *passagem para o diferente* a existir amanhã” (grifos nossos). Cf. Coelho, Teixeira (1985). *O que é Utopia*, pp. 8-9.

<sup>9</sup> Cf. Anderson, Benedict (1989), *Nação e consciência nacional*, pp. 13-16, e Corrêa, Mariza (1998), “Para uma história social da família no Brasil”. In Loch, Graciela & Yunes, Maria Angela M. (orgs.), *A família que se pensa e a família que se vive*, pp. 37.

“portos seguros” – *pátria e lar* – ao mesmo tempo à parte e em meio ao fluxo interminável e imprevisível das circunstâncias e contingências existenciais. Em outras palavras, a utopia (ou, mais especificamente, sua energia) permanece – o que muda é o seu paradigma. Nos últimos trinta ou quarenta anos, o paradigma ético-estético<sup>10</sup> vem cada vez mais substituindo – ou pelo menos se impondo sobre – o paradigma político do projeto utópico, tanto no Brasil como em boa parte do mundo, justamente em função do crescente peso dos fatores socioculturais, em detrimento dos políticos ou socioeconômicos, na definição do espaço social<sup>11</sup>.

Na presente dissertação, a representação social de família – objeto clássico da antropologia – é tomada como fio condutor para a interpretação antropológica do *movimento* de reatualização da representação de nação nos filmes selecionados, a fim de permitir uma perspectiva comparativa entre eles. A escolha desta representação específica, entre tantas outras presentes em cada um dos filmes, se deve não apenas à sua temática tradicional dentro da disciplina antropológica, mas também ao fato de que a família é considerada, nas sociedades ocidentais, a sua unidade básica – o seu átomo – e, como tal, carregada de significações (inclusive arquetípicas) que se projetam nas diferentes dimensões da vida social (e, em especial, na

---

<sup>10</sup> Na metade da década de 80, Teixeira Coelho identificava um deslocamento da utopia da dimensão política (o campo da Necessidade de Fourier) para a dimensão estético-erótica (o campo do Desejo ou Doméstico de Fourier), apontando para uma modificação no elenco de prioridades do projeto utópico, que passa a buscar “a *felicidade positiva*” – cuja base seria, para Fourier, o prazer sensual – “e não o menor dos males, a paz de cemitério” (op. cit., p. 94). Observemos que foi justamente nos anos 80 que a sociedade de consumo se expandiu por todo o mundo, estimulando e garantindo a plena satisfação de todo o espectro de “prazeres sensuais”, com a oferta infindável e vertiginosamente renovada de estilos de vida, tendências da moda, automóveis, alimentação, bebidas, drogas (naturais, químicas, sintéticas), jogos eletrônicos, artigos e lojas de conveniência, tendências e estilos musicais, megashows, ícones e imagens eróticas, filmes de ação e violência, megaproduções cinematográficas, arte instantânea, conceitos habitacionais, publicações dirigidas, segmentadas e especializadas, inovações tecnológicas para a casa e para o trabalho, planos e roteiros de viagem para todos os tipos de sonhos românticos, aventureiros ou elitistas (sem esquecer o *reverso* do prazer, que é o sacrifício e a dor necessários à sua obtenção: um exemplo são as dietas e atividades físicas cada vez mais variadas e incontornáveis diante do propósito de conquistar ou manter a beleza e a boa forma). Na década de 90, com a globalização econômica e informacional, parece ter ocorrido um novo deslocamento paradigmático do projeto utópico – desta vez para a dimensão ético-estética, na tentativa de reverter o desastroso processo de degeneração da vida social impulsionado na década anterior e impedir a concretização da ameaça de colapso moral, social, econômico e ecológico que se apresentava no horizonte, uma vez que a busca exaustiva pelo prazer causou “efeitos colaterais”, como a obsolescência e sucateamento das referências materiais (posses, bens, patrimônio) que orientam o posicionamento social dos indivíduos e grupos e que, em outros tempos, representavam a sua herança familiar e social concreta e visível; a superficialização, efemerização e desengajamento emocional e intelectual nas relações interpessoais e sociais; a exploração desenfreada e ameaçadora dos recursos naturais do planeta; o aprofundamento das desigualdades sociais e o conseqüente agravamento da marginalidade e da violência. Isto não significa, no entanto, que a dimensão ética da vida social, econômica e cultural não fosse alvo das preocupações de grupos e indivíduos antes da década de 90. Na verdade, o engajamento social e ecológico de fundo ético já existia, pelo menos, desde os anos 50 ou 60. Parece-nos, porém, que foi nos anos 90 que essas preocupações e atividades passaram a ter um estatuto de legitimidade *para e na* sociedade, dando um novo impulso e credibilidade a movimentos como os de defesa e proteção ecológica e de voluntariado social.

<sup>11</sup> Semprini, A. (1999), op.cit., p. 111.

questão da identidade nacional), o que amplia consideravelmente o alcance da análise interpretativa.

Partimos, no entanto, da idéia de que família é uma categoria abstrata que se aplica, indistintamente, a um espectro muito vasto e variado de configurações familiares, que não apenas se transformam historicamente, como também são constituídas a partir de regras variáveis de uma sociedade para outra e de uma região geográfica e *cultural* para outra. A sociologia tem lidado com uma multiplicidade de formas familiares presentes numa mesma sociedade, que muitas vezes se encontram ocultas sob uma forma “oficial” vigente de família – geralmente aquela que se define como um núcleo formado por pai, mãe e filhos e, às vezes, extensivo a outros parentes. A antropologia, por sua vez, tem apresentado, ao estudar sociedades não ocidentais e não capitalistas, conceitos de família totalmente diversos da concepção ocidental de família, nos quais os papéis e as relações entre os seus membros no esquema social de reprodução seguem regras extremamente complexas e estranhas ao Ocidente, que nem sempre levam em conta elementos como, por exemplo, a consangüinidade (e suas interdições) como a entendemos.

Além disso, não importa onde a localizemos, a família *vivida* nem sempre – talvez seria melhor dizer quase nunca – corresponde à família *pensada*. Assim, *a família não existe*<sup>12</sup>: é imaginada. É justamente aqui que vemos a relação entre as representações de família e de nação: ambas são *comunidades imaginadas*. Se a representação de família se sustenta sobre sistemas de parentesco transmitidos de uma geração a outra no seio de um grupo que se acredita ligado mediante regras específicas desses sistemas como, nas sociedades ocidentais, a consangüinidade e as alianças estabelecidas pelo casamento, a representação de nação é uma comunidade *politicamente* imaginada cujos membros estão – ou, pelo menos, se acreditam – unidos pela língua, pela delimitação geográfica de seu território e pela soberania de seu Estado, que garante a sua liberdade<sup>13</sup>. Ainda que, no caso da família, a comunidade se estabeleça e se desenvolva pela convivência próxima entre seus membros, ao nível da representação, ela se apoia numa idealização que suplanta a necessidade de contatos diretos no cotidiano, do mesmo modo que a representação de nação é uma comunidade imaginada como tal, a despeito do fato de que uma pessoa pertencente a uma determinada nação não possa conhecer e conviver diretamente, ao longo de sua vida, com não mais do que uma parcela muito reduzida da totalidade de seus membros.

---

<sup>12</sup> Cf. Corrêa, Mariza (1998). “Para uma história social da família no Brasil”. In Loch, Graciela & Yunes, Maria Angela M. (orgs.), *A família que se pensa e a família que se vive*, pp. 37.

<sup>13</sup> Cf. Anderson, Benedict (1989). *Nação e consciência nacional*, pp. 13-16.

Porém, se na representação de nação, a idéia de *comunidade* se deve ao fato de ser concebida como “um companheirismo profundo e horizontal” que desconsidera “a desigualdade e a exploração que atualmente prevalecem em todas elas”<sup>14</sup>, na representação tradicional de família, a comunidade imaginada é antes hierárquica que fraterna. As atualizações desta representação revelam, no entanto, que a concepção de comunidade “fraterna” vem substituindo a “hierárquica”, na medida que as diferentes configurações familiares vêm ganhando espaço nas sociedades ocidentais<sup>15</sup>. Esta constatação é especialmente relevante para a nossa dissertação, uma vez que a representação tradicional de família, hierárquica e autoritária, pode servir de analogia ou alegoria a uma representação específica de nação em determinado período da história do Brasil e/ou para determinados grupos e indivíduos em determinada temporalidade histórica, enquanto que a representação de nação como comunidade fraterna pode encontrar, embora de maneira confusa muitas vezes, sua contraparte numa representação atualizada de família em um período histórico posterior e/ou entre indivíduos e grupos situados em uma temporalidade histórica diversa.

É preciso deixar claro, antes de mais nada, que as representações de família e de nação identificadas nos filmes selecionados não são tomadas como representações *gerais* sobre estas instituições de e para toda a sociedade brasileira. Estas representações podem ter sido ou estar sendo elaboradas, ao nosso ver, mais por indivíduos ou grupos sociais específicos

---

<sup>14</sup> Cf. Anderson, B. (1989), op. cit., p. 16.

<sup>15</sup> A representação tradicional de família, hierárquica, convive no Brasil com a concepção moderna de família conjugal, que se funda pela livre escolha e se estabelece pelo amor. Por essa razão, tem sido associada ao individualismo e às idéias de liberdade e igualitarismo. A família conjugal moderna surgiu com a reorganização da divisão sexual do trabalho, provocada, no processo de modernização, pela industrialização e pela separação entre a unidade doméstica e as atividades empresariais. A família foi privatizada e marcada pela dicotomia entre papéis públicos e privados segundo o gênero (masculino ou feminino), dicotomia esta pensada como complementar e funcional. Porém, uma vez que, neste modelo, os papéis instrumentais e expressivos associados aos homens se referem ao mundo público e ao trabalho remunerado para a provisão financeira da família, enquanto que aqueles associados às mulheres e crianças se referem ao mundo privado do trabalho doméstico e à satisfação das necessidades afetivas da família, e que a inversão ou indistinção desses papéis entre os gêneros ainda tem sido reprovada socialmente, a família conjugal moderna é, na verdade, uma família *hierárquica* que se desenvolveu juntamente com os processos de modernização e industrialização. Sendo fundada na dicotomia entre papéis públicos e privados, dos quais os primeiros são mais valorizados socialmente, a família conjugal moderna não pode ser tomada como um modelo igualitário, mas sim hierárquico. Padrão dominante entre as classes médias urbanas brasileiras até meados dos anos 60, a família conjugal moderna foi abalada com o aprofundamento da modernização, industrialização e urbanização, quando as mulheres redefiniram sua posição na sociedade e romperam o equilíbrio da dicotomia entre público e privado. A partir da metade da década de 60, a típica família moderna não se modernizou, mas entrou em processo de crise e transformação. Com o aumento da participação feminina na esfera pública, as bases da família conjugal moderna foram minadas, dando lugar – sem, no entanto, desaparecerem ou serem substituídas totalmente – a novas formas institucionalizadas baseadas em novos conteúdos nas relações. É especialmente nos segmentos das classes médias onde se considera que a família tenha se modernizado, que a família conjugal moderna vem desaparecendo e sendo substituída por novas formas. Cf. Vaitsman, Jeni (1994), *Flexíveis e plurais: identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas*, pp. 15-19.

que estão contingentemente inseridos em certas classes sociais do que por grupos sociais mais amplos dentro da estrutura social (como as próprias classes), uma vez que as sociedades ocidentais contemporâneas são marcadas por uma complexa heterogeneidade de práticas, valores e representações que atuam simultaneamente na vida social – o que parece ocorrer mesmo dentro dos diferentes grupos sociais, podendo inclusive encontrar espaço nas trajetórias individuais, nas quais são vivenciadas ao mesmo tempo, quase sempre através do conflito. Nesse contexto, considerados que as trajetórias individuais dos realizadores dos filmes analisados junto a grupos sociais específicos e restritos (no caso, uma “elite” intelectual, artística e cultural, situada nas classes médias e altas urbanas) possam ser mais elucidativas da origem e base da (trans)formação das representações presentes nestes filmes do que a simples ou exclusiva vinculação desses indivíduos a categorias sociais mais amplas como a de classe<sup>16</sup> ou nacionalidade.

---

<sup>16</sup> Os trabalhos de Gilberto Velho junto às classes médias urbanas do Rio de Janeiro – nos quais é dada uma atenção central ao indivíduo e à sua trajetória pessoal, que envolve conceitos como *projeto*, *campo de possibilidades*, *negociação da realidade* e *metamorfose* – oferecem uma rica leitura, capaz de nos orientar no tratamento da nossa proposta de tal modo que não sejamos tentados a generalizar para toda a sociedade representações que, na verdade, são próprias de grupos específicos de indivíduos inseridos em grupos sociais mais amplos, como classes sociais. A contribuição de Velho é especialmente significativa para o nosso trabalho na medida em que ele privilegia em seus livros um universo que é o mesmo ou semelhante ao dos realizadores dos filmes selecionados, ou seja, o dos indivíduos das classes médias urbanas cariocas que atuam na produção cultural intelectual e artística. Cf. *Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração* (1989, 1ª edição de 1986), *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea* (1997, 1ª edição de 1987) e *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas* (1994).

## II. Antropologia e modernidade

A crise atual da modernidade – que atravessa, nos últimos quarenta anos, um período de transformações especialmente significativo, no que tange ao reordenamento das suas condições políticas, econômicas, sociais e culturais, impondo revisões quanto a sua própria natureza – também afeta a antropologia e, portanto, é necessário levá-la em consideração na tentativa de definir uma abordagem antropológica adequada para a nossa pesquisa. Fala-se muito sobre uma crise de representações instalada no meio científico<sup>17</sup>, a qual, na medida em que promove uma crescente desconfiança em relação à capacidade dos paradigmas tradicionais das disciplinas (e aqui nos referimos especificamente à antropologia) de cumprir adequada e satisfatoriamente os objetivos propostos pelas pesquisas científicas, tem levado à busca de novas formas de abordagem metodológica e teórica dos objetos de estudo<sup>18</sup> que permitam não apenas a reflexão sobre esses objetos, mas também sobre as próprias disciplinas.

Numa época em que, diante da perda de legitimidade das metanarrativas – definidas por David Harvey como "interpretações teóricas de larga escala de aplicação pretensamente universal"<sup>19</sup> – e da crescente estetização global da filosofia e das ciências sociais<sup>20</sup>, entre outras áreas do conhecimento ocidental, a própria ciência se vê deslocada para o âmbito da cultura (ou mesmo engolfada por ela, como acredita Fredric Jameson<sup>21</sup>,

---

<sup>17</sup> As opiniões sobre essa crise são divergentes não apenas entre os autores cuja experiência se dá no centro internacional das discussões acadêmicas, ou seja, nos departamentos das ciências sociais e humanas que lideram a condução teórica e crítica dessas discussões, instalados nos EUA e na Europa, mas também entre os pesquisadores que atuam na periferia desses centros, como o Brasil. Se, para os norte-americanos George E. Marcus e Michael M. J. Fischer (1986, *Anthropology as cultural critique*), a crise de representações se deve à perda relativa de posição do poder e da influência norte-americana no mundo, para o antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira, a idéia dessa crise é muito pouco fecunda para a apreensão da disciplina antropológica. Segundo ele, a antropologia, inclusive a brasileira, já viveu outras crises que não chegaram a contaminá-la epistemologicamente. Para ele, uma crise dessa natureza só se observaria quando um paradigma sucede a outro no processo histórico de transformação da ciência – ou melhor, das ciências duras ou *hard sciences*. No caso das *soft sciences*, entre as quais se inclui a antropologia, esse tipo de crise não pode ocorrer, uma vez que "a antropologia moderna, especificamente, está constituída por um elenco de paradigmas simultâneos, num 'equilíbrio poli-paradigmático', para usar a expressão de George Stocking Jr". Cf. Oliveira, R. C. (1998), *O trabalho do antropólogo*, pp. 58-59.

<sup>18</sup> Cf. Marcus & Fischer, "A crisis of representation in the Human Sciences". In Marcus, G. & Fischer, M. (1986), op. cit., pp. 7-16.

<sup>19</sup> Harvey, David (2000). *Condição pós-moderna*, p. 19.

<sup>20</sup> Cf. Connor, Steven (1996), *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*, p.41.

<sup>21</sup> Enquanto Lyotard "une o domínio cultural-estético do pós-modernismo ao domínio socio-econômico da pós-modernidade, ao estetizar este último, lendo o social como uma espécie de cultural", Jameson utiliza uma imagem ainda mais impactante para essa fusão, considerando-a como "uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio social, a ponto de se poder dizer que todas as coisas que compõem a nossa vida social – do valor econômico e do poder de estado às práticas e à própria estrutura da psique – se tornaram culturais". Cf. citações em Connor, S. (1996), op. cit., p. 44.

contrariando a visão bastante aludida da cultura sendo engolida pelas forças do capitalismo da mercadoria) na própria sociedade em que ela, através de sua instituição acadêmica, foi anteriormente edificada como detentora de um poder legitimado de conhecimento. Nesse movimento, a partir do qual a academia passa a ter tanto a sua autoridade quanto a sua legitimidade questionadas, tornou-se necessário – e mesmo inevitável – que as suas disciplinas se voltassem para uma auto-reflexividade *simultânea ao e sobre* o processo de sua produção científica e intelectual, inclusive no sentido de encontrar alternativas para a própria sobrevivência.

É impossível negar que os paradigmas clássicos da antropologia não são mais capazes de, isoladamente, dar conta da totalidade dos problemas de tradução das formas culturais, tanto no contato com o Outro distante quanto com o Outro próximo, ou seja, a própria sociedade ocidental<sup>22</sup>. Neste caso em especial, acrescenta-se o fato de que o próprio pesquisador está inserido na sociedade que estuda e compartilha com o seu objeto das mesmas condições sociais, políticas e históricas, bem como vive concretamente num cotidiano semelhante (mas não igual), estabelece valores e expressa o seu pensamento a partir das determinações estruturais dessa sociedade num dado momento histórico, político e social.

No processo de estudo de um objeto tão próximo ao sujeito, muitas vezes nos vemos na mesma posição daquele que, estando *dentro* da floresta, pode enxergar as árvores mas não o seu conjunto. Podemos tentar, através de táticas metodológicas e premissas teóricas, encontrar um grau de distanciamento suficiente para nos colocar do lado de fora da floresta e vê-la em seu conjunto, mas aí perdemos a visão distinta de cada árvore que a compõe. Assim, na busca da apreensão de uma realidade que envolve não apenas o objeto mas também o sujeito (com o qual aquele se confunde), as recentes tentativas da teoria antropológica de encontrar um modo de "enxergar as árvores", no tratamento das diferenças internas presentes numa sociedade específica e das experiências particulares dos indivíduos que nela convivem, bem como de visualizar "a floresta em seu conjunto", estabelecendo uma relação dialética com a realidade globalizada, não invalidam os paradigmas anteriores, mas combinam-se a estes (tensa ou harmoniosamente) na busca de uma compreensão mais acurada da cultura e da vida social.

---

<sup>22</sup> O que não significa que isso leve necessariamente a uma crise de representações. Para Cardoso de Oliveira (1998, op. cit., p. 64), "a hermenêutica não veio para erradicar os paradigmas, hoje chamados tradicionais, mas para conviver junto a eles, tensamente, constituindo uma matriz disciplinar efetivamente viva e produtiva".

A antropologia tem atualmente lidado com a crise da modernidade não pela apresentação de uma nova teoria geral capaz de permitir o entendimento de *qualquer* forma cultural a partir da aplicação de seus pressupostos, mas por uma nova maneira (e intenção) de se lidar com o objeto na pesquisa de campo, de se elaborar a descrição e a interpretação dos dados numa etapa posterior e, principalmente, de se apresentar essa interpretação num texto etnográfico destinado a um público leitor cada vez mais amplo e diversificado. Os recursos estilísticos, estéticos e literários com que se desenvolve a apresentação textual dos resultados da pesquisa e a análise teórica que se faz sobre esses resultados passaram a ser encarados como aspectos fundamentais da abordagem científica. O sujeito da pesquisa, ou seja, o etnógrafo, passou a realizar uma auto-reflexão sobre a *forma* como ele apresenta o(s) outro(s) no texto etnográfico e sobre as inferências que constrói no conteúdo que privilegia no corpo do texto etnográfico. Há uma preocupação explícita em identificar as idéias e as disposições culturais do próprio pesquisador que influenciam o processo de elaboração do texto etnográfico.

Na medida em que as relações entre pesquisador e pesquisado são determinantes para a qualidade do trabalho de campo e, conseqüentemente, estabelecem os termos para uma forma de negociação entre eles, bem como o conteúdo dos dados que são obtidos nessa negociação, a dimensão autoral do texto etnográfico também passa a ser alvo de questionamentos. A incorporação da auto-reflexão ao texto etnográfico leva esses questionamentos ao terreno (cada vez mais acidentado e sulcado por atalhos conceituais) da *autoridade* do etnógrafo, ou seja, aquilo que o legitima perante o leitor, conferindo relevância científica à etnografia. Na expedição exploratória a essa floresta metodológica, várias estratégias foram e continuam sendo buscadas e encontradas na tentativa de se lidar com a questão da autoridade na apresentação do texto etnográfico<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Alguns autores sugerem a possibilidade de se estabelecer uma *autoridade dispersa*, na qual outros sujeitos dividem com o etnógrafo a responsabilidade pelos resultados teóricos apresentados no texto. Algumas etnografias orientadas para essa direção apresentam uma pesquisa que é elaborada textualmente em forma de diálogo com o seu objeto, no qual o informante passa a ter ele mesmo uma posição de autoridade, reconhecida pelo autor. Alguns etnógrafos, ao partilharem a autoridade sobre os resultados da pesquisa com o seu objeto, vêem nisso a evidência de uma co-autoria no texto etnográfico, no qual procuram elaborar um conteúdo em que a tradução das formas culturais resulte de um acordo entre a interpretação da experiência do pesquisador "em seus próprios termos" (ou seja, aquela estabelecida a partir do sistema de representações que ele compartilha com a sua própria sociedade, bem como daquele específico do grupo social no qual está inserido, o meio acadêmico) e a interpretação que o seu objeto, o informante nativo, faz dessa mesma experiência, também "em seus próprios termos" – é o chamado "ponto-de-vista do nativo" proposto por Geertz. Algumas etnografias assumem tão completamente a idéia de uma autoridade dispersa que levam a experiência dialógica ainda mais longe, procurando estabelecer em seus textos a *polifonia*, pela qual o autor pretende efetivar a partilha da sua autoridade com as múltiplas vozes que neles se apresentam. Cf. Clifford, James (1998), *A Experiência Etnográfica*.

Uma contribuição importante para a antropologia e demais ciências sociais e humanas é a da perspectiva temporalmente contextualizada<sup>24</sup>, aplicável tanto ao objeto da pesquisa quanto ao próprio pesquisador, durante o processo de elaboração etnográfica. Essa estratégia de análise deriva da auto-reflexividade que, ao levar o pesquisador a ter consciência da *historicidade* das suas próprias representações e das daqueles que o precederam (ou lhes são contemporâneos), permite que sejam consideradas, no âmbito da pesquisa, as implicações sobre a especificidade de manifestação de uma determinada forma cultural num dado momento histórico e político da sociedade em que ela se apresenta. Do mesmo modo, o pesquisador é levado a relativizar o grau, o alcance e a qualidade da interpretação que faz a respeito de seu objeto de estudo, uma vez que ele também está inserido num determinado contexto histórico, político e social, o que lhe impede de atingir uma compreensão global (espacial e temporal) sobre o seu objeto e de elaborar uma explicação definitiva sobre ele<sup>25</sup>.

Não é por acaso, portanto, que a crítica cultural tornou-se atualmente a abordagem mais compatível com o projeto antropológico de contribuir para o entendimento da sociedade ocidental, a partir da pesquisa etnográfica do seu cotidiano social e conseqüente análise interpretativa das suas formas culturais. É importante lembrar que, dentre as ciências sociais, a antropologia foi, de fato, a precursora de uma abordagem crítica da cultura, desafiando as metanarrativas em função de sua práxis etnográfica, há mais tempo que as demais disciplinas. Numa perspectiva mais ampla, a desconfiança em relação às metanarrativas se deve, entre outros fatores, a uma crise da nossa experiência do espaço e do tempo, na qual as categorias espaciais passaram a dominar as temporais, ocorrendo uma compressão do tempo-espaço, que nos torna conscientes da simultaneidade temporal de eventos em diferentes pontos do espaço físico mundial<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> A idéia de uma perspectiva temporal – constituída por três tempos distintos: o *tempo curto* da interação que focaliza a funcionalidade das representações; o *tempo vivido* que abarca o processo de socialização (o *habitus* de Bourdieu e as disposições adquiridas em função do pertencimento a certos grupos sociais); e o *tempo longo*, domínio das memórias coletivas onde repousa o imaginário social – aplicada ao contexto histórico é proposta por Mary Jane Spink em "Desvendando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das representações sociais". In Guareschi, P. & Jovchelobvitch, S., orgs. (1994), *Textos em representações sociais*, pp. 117-145.

<sup>25</sup> Algumas etnografias reconhecem textualmente sua impossibilidade de estabelecer explicações finais sobre o objeto de pesquisa, assumindo a forma de *open-ended works*, ou seja, de obras abertas que pretendem antes levantar questões do que apresentar respostas, e a partir das quais outros pesquisadores podem iniciar novos questionamentos ou avançar naqueles propostos. Cf. Marcus, G., "Contemporary problems of ethnography in the modern world system". In Clifford, J. & Marcus, G., orgs. (1986), *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*, pp. 165-193; e Marcus, G. & Fischer, M. (1986), "Ethnography and interpretive anthropology", in op.cit., pp. 17-44.

<sup>26</sup> Cf. Harvey, D. (2000), "A compressão do tempo-espaço e a condição pós-moderna". In op. cit., pp. 256-276.

A consciência da transitoriedade dos acontecimentos – da sua efemeridade mesmo – bem como da natureza fragmentária do conhecimento que é produzido nessas condições, leva a uma percepção acentuada da relatividade que está nas bases de todos os aspectos da vida social no Ocidente. As teorias gerais que sustentavam as representações científicas não são mais indistintamente aplicáveis (se é que alguma vez o foram) a um mundo que se transforma tão rapidamente, destruindo-se e construindo-se incessante e velozmente no tempo espacializado. Uma crise de representações se impõe nas ciências humanas e sociais, acentuando a necessidade de se representar e valorizar a diferença e a diversidade localizadas e de pequena escala<sup>27</sup>. Cabe ressaltar aqui que a antropologia, mais uma vez, antecipou-se às demais ciências sociais na aplicação de estratégias metodológicas que atendessem a esta necessidade.

Assim, a antropologia e demais ciências humanas e sociais se voltam à crítica cultural autoconsciente<sup>28</sup>, diante da incapacidade de apreensão de

---

<sup>27</sup> Cf. Marcus, G. & Fischer, M. (1986), "The repatriation of anthropology as cultural critique". In op. cit., pp. 112.

<sup>28</sup> Marcus, G. & Fischer, M. (1986), op. cit., pp. 113-117. Os autores afirmam que a obra de grandes pensadores e filósofos do século XIX, como Marx, Freud, Weber e Nietzsche, podem ser lidas como reações à transformação das sociedades européias pelo capitalismo industrial, uma vez que todos os seus escritos apresentam uma dimensão crítica. Estes escritores teriam inspirado uma tradição de crítica autoconsciente da qualidade de vida e do pensamento nas economias capitalistas e nas sociedades liberais de massa até o presente, cujos gêneros iriam desde à literatura realista e modernista até modos de pesquisa social tais como estudos de comunidade, sociologia comparativa e etnografias concebidas como descrições ou quadros de arranjos sociais alternativos àqueles do Ocidente. Embora a crítica cultural tenha sido sempre uma justificativa possível para a pesquisa social, ela foi mais utilizada em alguns períodos que em outros, como nos anos 20 e 30 e da década de 60 para cá. Nesses períodos, dois estilos de crítica cultural se destacaram: a filosófica, fundamentada na sociologia do conhecimento, que busca realizar "uma crítica epistemológica da razão analítica" e cujo efeito é a desmistificação ideológica (mais recentemente, a semiótica – enquanto estudo da vida contemporânea como sistema de signos – tem sido habilmente utilizada com esse propósito desmistificador, em especial por Roland Barthes); e a crítica empírica, que busca fazer uma análise mais direta das instituições sociais, das formas culturais e dos eventos da vida cotidiana, privilegiando aspectos econômicos, políticos e religiosos. Essa vertente da crítica cultural é chamada por Marcus e Fischer de "romântica", uma vez que, segundo eles, se preocupa com a autenticidade da vida moderna e idealiza a satisfação da experiência comunal, buscando alternativas para o individualismo (e para a saúde mental dos indivíduos) nas condições sociais e nos modos de pensamento sobre a sociedade industrial. O desafio atual tem sido unir esses dois estilos em um único projeto, pois isso requer que a crítica cultural seja auto-consciente das origens de suas próprias idéias e argumentos, ao mesmo tempo que exige que ela apresente interpretações da vida numa sociedade em que tanto o crítico quanto seus objetos são membros totais. Em outras palavras, a crítica cultural deveria, segundo Marcus e Fischer, incluir uma explicação do posicionamento do crítico em relação ao que ele critica, bem como apresentar alternativas para as condições que ele critica. Para Marcus e Fischer, os métodos etnográficos, na realização de uma crítica cultural auto-consciente pela antropologia, são capazes de oferecer soluções satisfatórias a ambos os problemas – o do posicionamento do crítico e o da proposição de alternativas. Em relação ao primeiro, a etnografia estabelece um engajamento com a vida do(s) outro(s) através do trabalho de campo: o etnógrafo estaria sempre implicado em sua crítica por meio das suas interações autoconscientes com um grupo particular de objetos e faria da ambigüidade resultante do seu posicionamento um objeto explícito de reflexão. Em relação ao segundo, a etnografia explora as possibilidades que estão estritamente circunscritas às condições de vida representadas. Ainda que possa jogar com as implicações ou extrapolações utópicas em seu material, o etnógrafo mantém o compromisso com uma consciência escrupulosa pela descrição do seu objeto, a qual, combinada com uma retórica de auto-análise, permite que a situação experimentada pelo etnógrafo e seus objetos seja totalmente

uma unidade totalizada e globalizante. Sob a forma literária do ensaio (em cuja adoção a antropologia foi novamente precursora, uma vez que, desde os anos 60, a disciplina já questionava a sua própria forma narrativa), muitas discussões têm sido feitas não apenas sobre os resultados de pesquisas etnográficas empreendidas nas mais diversas culturas ao redor do mundo, como também sobre a própria antropologia, suas bases teóricas, suas estratégias metodológicas e, em especial, suas interpretações científicas – elas mesmas vistas agora como representações particulares da antropologia<sup>29</sup>. A produção antropológica passou a ser objeto de estudo da própria disciplina, uma vez que se passou a reconhecer igualmente que a sua prática é ela também uma representação originada no grupo e no meio social que a desenvolve<sup>30</sup>.

A mistura de gêneros é cada vez mais o modo como o pensamento social vem sendo reconfigurado, na opinião de Clifford Geertz. Para ele, "a teoria – científica ou não – avança principalmente graças à analogia", e "o fato de que as ciências sociais estão recorrendo às humanidades na busca de suas analogias explicativas" evidencia tanto uma "desestabilização dos gêneros" quanto "a vez da interpretação" na elaboração de teorias sociais<sup>31</sup>. Na sua avaliação, as *conexões* entre os textos – a intertextualidade – têm se tornado mais importantes atualmente do que as suas distinções estilísticas e qualitativas. Esse processo não significa que as convenções de interpretação próprias de cada disciplina tenham sido abandonadas, mas que elas vêm sendo reconstruídas contínua e permanentemente na tentativa de adaptação a (ou tradução de) uma "situação ao mesmo tempo fluida, plural, descentralizada e inerradicavelmente desorganizada"<sup>32</sup>. Os pesquisadores, tomados como indivíduos, passaram a "moldar o seu trabalho de acordo com as necessidades" internas à própria pesquisa, e não mais para "satisfazer percepções externas sobre aquilo que devem ou não fazer"<sup>33</sup>.

---

explorada pelo leitor. O valor da etnografia como crítica cultural reside justamente no fato de que, uma vez que existem múltiplos lados e múltiplas expressões de possibilidades ativas em qualquer situação (algumas acomodadas e outras resistentes aos padrões e interpretações culturais dominantes), é capaz de localizar e trazer à luz estas múltiplas possibilidades. A questão relevante na antropologia é, segundo os autores, descobrir *como* conduzir uma etnografia crítica que explore igualmente as possibilidades de alternativas tanto na sociedade ocidental quanto nas culturas não ocidentais pelo uso da justaposição de casos a fim de gerar questionamentos críticos de uma sociedade que possam ajudar no esquadramento de outra.

<sup>29</sup>Marcus, G. & Fischer, M. (1986), op.cit., pp. 111-136.

<sup>30</sup> Cf. Clifford, J. (1998) , op. cit.; Rabinow, Paul (1999), *Antropologia da razão*, pp. 71-107; e Crapanzano, Vincent, "Hermes' Dilemma: the masking of subversion in ethnographic description", in Clifford, J. & Marcus, G., orgs. (1986), op. cit., pp. 51-76.

<sup>31</sup> Geertz, C. (1997), *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*, p. 38.

<sup>32</sup> Geertz, C. (1997), op. cit., p. 35.

<sup>33</sup> Geertz, C. (1997), op. cit., p. 36.

Tendo em vista esse contexto, os instrumentos da explicação interpretativa não seriam, segundo Geertz, leis ou forças, mas construções: "um sistemático desfazer de malas no mundo conceptual onde vivem *condotiere*, calvinistas ou paranóicos"<sup>34</sup>. Como argumenta Geertz, os cientistas sociais precisam, na análise de sistemas simbólicos, de todo apoio que puderem ter daqueles que estão mais familiarizados com esses sistemas. A intertextualidade torna-se assim uma ferramenta metodológica capaz de preencher lacunas problemáticas no pensamento específico de cada disciplina. Mas, de acordo com Geertz, é necessário mais do que uma "irmandade interdisciplinar" ou um "ecletismo erudito": o reconhecimento de que as linhas que antes agrupavam ou separavam comunidades intelectuais "estão se cruzando em ângulos muito excêntricos hoje em dia"<sup>35</sup>. Um destes ângulos inusitados bem poderia ser aquele que pretendemos apresentar, ao tentar estabelecer uma intertextualidade entre antropologia e cinema.

---

<sup>34</sup> Geertz, C. (1997), op. cit., p. 37.

<sup>35</sup> Geertz, C. (1997), op. cit., p. 39.

### III. Antropologia e cinema

Obviamente, não é de hoje – nem com Geertz – que a antropologia passou a dar atenção à questão da modernidade e das suas múltiplas formas de representação, como também não é recente a necessidade de uma teoria antropológica voltada para a análise dos sistemas simbólicos, o que vem levando a disciplina a incorporar continuamente ao seu fazer formas, conteúdos e métodos adequados a tal perspectiva. Um dos exemplos mais interessantes – e pertinentes para a nossa pesquisa – de como a modernidade do século XX e tudo que ela carrega em seu bojo trabalharam e ainda trabalham na constituição da própria disciplina e na relação desta com seu objeto é a experiência de aproximação da antropologia com o cinema.

Nascidos como modos *textuais* (por meio de palavras e/ou imagens) de interpretação do mundo no final do século XIX, cinema e antropologia compartilham uma origem comum: ambos surgiram como propostas científicas de pesquisa e registro da realidade<sup>36</sup>. Mas logo o cinema foi levado para o mundo do espetáculo, servindo de atração e novidade em circos e teatros, afastando-se do universo científico. Nas décadas seguintes, o cinema acabou por desenvolver diferentes linguagens estéticas e artísticas: nos EUA, a concepção clássica de montagem de Griffith, que trazia o espectador para o centro da trama; na URSS da década de 20, antes do advento do “realismo socialista” como estética oficial, o experimentalismo soviético de Eisenstein e Tziga Vertov, que procuravam, cada um à sua maneira, criar um cinema materialista e proletário, sem influências temáticas ou dramáticas “burguesas”; na Alemanha pós-Primeira Guerra, o expressionismo, que procurava traduzir realidades interiores ao homem por meio de formas visíveis, cujo estilo cenográfico distorcia e deformava a visão externa da realidade e cuja interpretação exagerada assumia a patologia como tema e inspiração; e na França dos anos 20, a *avant garde*, que buscava um “cinema puro”, ao pretender libertar a imagem da influência da literatura<sup>37</sup>.

Na década de 30, a antropologia resgatou a imagem como instrumento de investigação científica, pelas mãos – e olhos – de Margareth Mead e Gregory Bateson. Responsáveis pela primeira experiência

---

<sup>36</sup> Ao desenvolverem a técnica cinematográfica, os irmãos Lumière privilegiaram o seu uso documental na apreensão da realidade, enquanto Méliès, na mesma época, preferiu alcançá-la pelos caminhos do ficcional, do onírico e do lúdico. E, em 1895, Felix-Louis Regnault, primeiro a registrar imagens em movimento de interesse iminentemente etnográfico, preconizava o uso sistemático do filme em antropologia e na criação de arquivos antropológicos em película.

<sup>37</sup> Cf. Araújo, Inácio (1995). *Cinema: o mundo em movimento*, pp. 93-94.

antropológica a conferir claramente à fotografia e ao filme cinematográfico um papel central tanto na coleta de dados quanto na divulgação de resultados numa pesquisa de grande envergadura, denominada *Balinese character: a photographic analysis*, Mead e Bateson, embora jamais tenham voltado a explorar a combinação ou o campo que eles próprios abriram, deixaram como legado um trabalho que é referencial obrigatório para aqueles que estudam as implicações epistemológicas e metodológicas da relação entre a antropologia e as imagens técnicas<sup>38</sup>.

Depois deles, muitos antropólogos se utilizaram da imagem animada como instrumento de investigação. Entre eles, Marcel Griaule, precursor do filme etnográfico, que incorporou em seus trabalhos a visão panorâmica (na qual um mesmo evento é filmado sob diversos ângulos por uma equipe de cinegrafistas); e Jean Rouch, discípulo de Griaule que acreditava na eficácia de uma abordagem “ficcional” (ou, mais precisamente, numa espécie de licença “dramática”) para melhor apresentar – impactando o espectador – os seus registros etnográficos<sup>39</sup>. Além de incluir em sua metodologia o uso da câmara na mão, Rouch se aproximou da “encenação documental” empregada por Robert Flaherty que utilizava um roteiro básico, habitantes locais como atores e a reconstrução de um acontecimento diante das câmaras<sup>40</sup>.

Mais recentemente, esta relação entre a antropologia e o cinema evoluiu da simples utilização instrumental do filme etnográfico para o desenvolvimento de uma verdadeira disciplina, a antropologia filmica<sup>41</sup>, que ampliou o universo de abordagens antropológicas da imagem. Se, com Mead e Bateson, a antropologia passou a utilizar imagens animadas como *instrumento* de investigação científica, atualmente essas imagens se prestam também como *objeto de pesquisa* antropológica, não importando aí

---

<sup>38</sup> Cf. Prefácio de Marcius Freire, in de France, Claudine, org. (2000), *Do filme etnográfico à antropologia filmica*.

<sup>39</sup> Curiosamente, Jean Rouch – cujas idéias e práticas filmicas constituem os fundamentos do cinema-verdade, que esteve na base de formação de muitos cineastas do mundo todo nas décadas de 60 e 70 – foi uma das primeiras influências de Arnaldo Jabor, diretor de *Tudo Bem*, um dos filmes analisados nesta dissertação. A câmara na mão, por exemplo, foi uma das contribuições do cinema-verdade ao projeto estético e ideológico do Cinema Novo.

<sup>40</sup> Em entrevista para a revista francesa *Télérama* (nº 872) sobre o filme e sua forma de fazer antropologia, Rouch declarou: “Eu não hesitei em introduzir as dimensões do imaginário, do irreal. Quando um personagem sonha que ele está lutando boxe, ele luta boxe... A questão é manter a sinceridade em relação ao espectador, nunca mascarar o fato de que aquilo é um filme... Uma vez que você atinge a sinceridade, o que me interessa é a introdução do imaginário, o irreal”. Cf. encarte “Mostra documental: documentário em debate”. In *Sinopse – Revista de Cinema*, nº 6, ano III, janeiro de 2001.

<sup>41</sup> Cf. de France, Claudine, “Antropologia filmica: uma gênese difícil mas promissora”. In de France, C., org. (2000), op. cit., pp. 17-42.

o propósito com que elas tenham sido feitas<sup>42</sup>. Isto porque, para Claudine de France, antropóloga-cineasta que propôs a nova disciplina, o estudo do homem pelo filme não se faz apenas em relação ao homem *filmável* (aquele que pode ser filmado, ou seja, qualquer homem), mas também em relação ao homem *filmado*, aquele que é colocado em cena pelo filme. Uma vez que o que aparece no filme não corresponde exatamente àquilo que é observado diretamente, o homem filmado – descrito pelos enquadramentos, planos e seqüências filmicas – precisa ser decifrado a partir das leis e opções de *mise en scène* propriamente filmica<sup>43</sup>.

Mas não foi apenas uma nova disciplina a surgir do estreitamento das relações entre a antropologia e o cinema. Na verdade, todo um novo campo cultural se abre na intersecção entre a primeira e o segundo, cujo objeto de reflexão é a *imagem* do homem, uma vez que nesta fronteira se assume que *o real não existe*. Tudo é *representação* do real e, portanto, cada uma das representações que o homem cria, seja através da arte, da ciência ou do senso comum, é uma visão válida do mundo que o cerca. Talvez sejam parcelas de uma realidade oculta e absoluta que jamais poderemos apreender por completo. Talvez sejam apenas o que, num outro ângulo de reflexão, parecem ser: imagens criadas por alguém num determinado momento de uma determinada época de uma determinada sociedade, que serão substituídas ou transformadas por novas imagens de outros homens que virão depois que este alguém já tiver se tornado uma imagem-lembrança na mente daqueles para quem sua presença concreta foi, um dia, tangível.

Não importa o que de fato essas imagens possam ser. Para a nossa proposta, o que importa é que as representações de homens e mulheres, quando tomadas como imagens do inconsciente individual e coletivo, encontram tanto no cinema quanto na antropologia uma possibilidade de textualização do simbólico, que é apreendido através da analogia que, como raciocina Geertz, permite a tradução daquilo que nos parece menos inteligível pela comparação com formas mais inteligíveis. Se a antropologia é, como declarou Clyde Kluckhorn, “uma licença intelectual para caçar em terreno alheio”<sup>44</sup>, ela pode, hoje, buscar uma parceria antes improvável, posto que não era considerada cientificamente legítima: aquela com o cinema.

---

<sup>42</sup> É justamente nessa perspectiva que a nossa pesquisa se insere, buscando estudar as representações sociais não como elas são vivenciadas na realidade concreta, mas como elas são re-representadas no filme ficcional.

<sup>43</sup> Para de France, “a originalidade da disciplina” – a antropologia filmica – “está no fato de que ela possui um objeto de duas faces: o homem e a imagem do homem”, residindo seu *status* de autonomia justamente “naquilo que estabelece a relação entre essas duas faces”. Em resumo, “o objeto da disciplina é duplo: seu instrumento, o filme, pode ser também o seu objeto”.

<sup>44</sup> Cf. Geertz (1997), op. cit., p. 36.

Uma vez que nosso objeto não se refere ao homem inserido num contexto concreto, no qual ele é apreendido pela observação direta, mas sim à *imagem* do homem construída pela mente de outro homem com o auxílio de instrumentos próprios de uma determinada forma cultural a fim de expressar suas representações sobre o primeiro, estamos forçosamente trabalhando num *locus* abstrato que exige ferramentas especiais – e igualmente abstratas – capazes de extrair desse campo intangível dados e informações relevantes à nossa pesquisa.

Como estamos tratando de sistemas simbólicos de significado, consideramos que apenas uma teoria desenvolvida com o propósito específico de analisá-los nos permitiria atingir nosso objetivo. A teoria interpretativa de Clifford Geertz foi a nossa escolha imediata, devido à sua capacidade de lidar com a natureza imprecisa e imprevisível dos sistemas simbólicos e de admitir como natural e mesmo esperada a relatividade – e falibilidade – das interpretações, considerando que toda reflexão, científica ou não, é *interpretação* e, como tal, fadada a apreender apenas uma parcela do conhecimento que cada objeto disponibiliza<sup>45</sup>.

Ao apresentar para a antropologia uma nova possibilidade de abordagem do seu objeto clássico, a cultura, Geertz deu início ao processo pelo qual as questões da modernidade passaram a ser reelaboradas dentro da disciplina. Sua análise interpretativa das culturas (uma vez que a cultura é uma instituição plural, manifestando-se sob diversas e diferentes formas, tanto no interior dela mesma, como nas diferentes sociedades existentes no mundo, daquelas chamadas "tradicionais", "tribais" ou "nativas", àquelas que estão inscritas no conjunto da sociedade ocidental de origem européia) estabelece que tudo o que pensamos, escrevemos e, em última instância, representamos é interpretação, inclusive a própria ciência<sup>46</sup>. Buscando no círculo hermenêutico de Dilthey um princípio condutor para a análise interpretativa, Geertz abriu a senda por onde diferentes tipos e formas de conhecimento, não apenas científico mas cultural, social e do chamado senso comum, se introduzem na reflexão intelectual sobre um determinado

---

<sup>45</sup> Cf. Geertz, C. (1978), *A interpretação das culturas*, pp. 13-41. Ele afirma que “a coerência não pode ser o principal teste de validade de uma descrição cultural. Os sistemas culturais têm que ter um mínimo de coerência, ao contrário não os chamáramos sistemas, e através da observação vemos que normalmente eles têm muito mais do que isso. Mas não há nada tão coerente quanto a ilusão de um paranóico ou a estória de um trapaceiro. A força das nossas interpretações não pode repousar, como acontece hoje em dia com tanta freqüência, na rigidez com que elas se mantêm ou na segurança com que são argumentadas”: “nada contribuiu mais para desacreditar a análise cultural do que a construção de representações impecáveis de ordem formal, em cuja existência verdadeira praticamente ninguém pode acreditar” (p. 28). E conclui: “a análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas e não a descoberta do Continente dos Significados e o mapeamento de sua paisagem incorpórea” (pp. 30-31).

<sup>46</sup> Cf. Geertz, C. (1978), op. cit.

objeto concreto ou problema abstrato ou filosófico presente na totalidade da cultura desse objeto<sup>47</sup>.

Tanto a ciência e a arte quanto o senso comum são entendidos, por Geertz, como sistemas culturais<sup>48</sup>. Em relação à arte, Geertz argumenta que “os sinais ou elementos simbólicos (...) que compõem um sistema semiótico que, por razões teóricas, gostaríamos de chamar aqui de estético, têm uma conexão ideacional – e não mecânica – com a sociedade em que se apresentam” e, levando isso em consideração, “ritos, mitos e a organização da vida familiar ou da divisão do trabalho são ações que refletem os conceitos desenvolvidos na pintura” (ou no cinema) “da mesma forma que a pintura” (ou o cinema) “reflete os conceitos subjacentes da vida social”. Para ele, “a unidade da forma e do conteúdo é, onde quer que ocorra, e seja em que grau ocorra, um feito cultural e não uma tautologia filosófica”<sup>49</sup>. A citação de Baxandall, apresentada por Geertz em *O saber local*, aplica-se ao nosso objeto, o cinema (ou melhor dizendo, o filme), e esclarece uma faceta importante da sua natureza, a comunicação: “o público não necessita aquilo que já possui. Necessita, sim, um objeto precioso o bastante, para que, ao ver nele o que sabe, possa aprofundar esse seu conhecimento”<sup>50</sup>. Ou seja, os filmes reatualizam e complexificam, em virtude da temporalidade histórica em que seus autores se acham inseridos, os significados das representações que a sociedade lhes apresenta e, em certa medida, impõe.

Nesse sentido, é importante considerar o grau e a extensão da influência que o senso comum tem nesse processo de reatualização das representações que a sociedade veicula e que a arte reorganiza em outro nível cognitivo. Como raciocina Geertz, “se o bom senso é uma interpretação da realidade imediata, uma espécie de polimento desta realidade, como o mito, a pintura, a epistemologia, ou outras coisas semelhantes, então, como essas outras áreas, será também construído historicamente e, portanto, sujeito a padrões de juízo historicamente definidos. Pode ser questionado, discutido, afirmado, desenvolvido, formalizado, observado, até ensinado, e pode variar dramaticamente de uma pessoa para outra. Em suma, é um sistema cultural, embora nem sempre muito integrado, que se baseia nos mesmos argumentos em que se baseiam outros sistemas culturais semelhantes: aqueles que os possuem têm

---

<sup>47</sup> Geertz, C. (1997), op. cit., p. 105. Sobre o historicismo de Dilthey, cf. Berger & Luckmann (1983), *A construção social da realidade*, p. 19. Sobre a distinção entre explicação e compreensão sistematizada por Dilthey e a metodologia hermenêutica, em especial na psicologia social, cf. Spink, M. J., in Guareschi, P. & Jovchelobvitch, S., orgs. (1994), op. cit., p. 127.

<sup>48</sup> Cf. também Geertz, C. "A arte como um sistema cultural". In Geertz, C. (1997), op. cit., pp. 142-181.

<sup>49</sup> Cf. Geertz, C. (1997), op. cit., pp. 150, 152 e 154.

<sup>50</sup> Cf. Geertz, C. (1997), op. cit., p. 158.

total convicção do seu valor e de sua validade. Neste caso, como em tantos outros, as coisas têm o significado que lhes queremos dar”<sup>51</sup>. Assim, se o pensamento do homem comum transforma-se continuamente, na medida em que as suas representações são igualmente transformadas pelas mudanças na vida social e cultural, estas mudanças afetam não apenas o homem comum como também o homem de ciência. Do mesmo modo, o pensamento social afeta e é afetado pelo pensamento científico<sup>52</sup>, que reformula suas abordagens teóricas no estudo dos objetos de pesquisa, seus métodos de verificação e sua própria escrita. A arte, por sua vez, segue essa mesma trajetória junto ao homem comum e à realidade da vida cotidiana, continuamente atualizando suas representações.

Segundo Geertz, as culturas são redes de significados em formas simbólicas de múltiplos níveis. Assim, filme e etnografia podem ser interpretados em dois sentidos: como *texto* (Geertz) ou como *escrita* (Clifford). Ambas as noções são próximas no que diz respeito ao significado, mas não equivalentes. Para Geertz, o *texto* traz em si um significado a ser resgatado pela interpretação, uma certa unidade a ser resgatada pelo intérprete; para Clifford, a *escrita* traz como efeito a visão de um campo de tensões, no qual não existe um significado único, coerente<sup>53</sup>. A aplicação consciente dessas "nuances" na análise etnográfica das duas formas narrativas, a da antropologia e a do cinema, pode esclarecer aquilo que Geertz chama de "pontos obscuros" nos discursos das formas culturais.

Uma questão a ser considerada é a da correspondência entre os diferentes sistemas culturais e, na arte, entre as suas diferentes formas de expressão. Um filme pode ser considerado passível da mesma forma de leitura que um livro (seja ele um romance ou uma etnografia)? No livro, há a preponderância das palavras. No filme, a das imagens. Mas o primeiro suscita tanto imagens, quanto novas palavras, e o segundo suscita tanto palavras, quanto novas imagens. No livro, a representação é construída pelo leitor através da sua capacidade de imaginação simbólica e do seu domínio dos códigos específicos do gênero literário no qual o livro se inscreve. No filme, a representação parece já dada (pelo menos, no que diz respeito ao imediato das imagens), uma vez que não deixa tanto espaço à imaginação do espectador para uma construção pessoal da trama e das personagens. Mas, ainda assim, os níveis de percepção, cognição, reflexão e

---

<sup>51</sup> Cf. Geertz, C. (1997), op. cit., pp. 115-116.

<sup>52</sup> Geertz (1997) afirma que "os papéis que acreditávamos desempenhar, no final das contas, são opiniões que descobrimos ter" (op. cit., p. 232). Para uma análise daquilo que Geertz chama de comunidades naturais, incluindo as "aldeias intelectuais", cf. pp. 234-235.

<sup>53</sup> Cf. a Introdução de José Reginaldo Santos Gonçalves para a edição brasileira de Geertz, C. (1997), *O saber local*, pp. 6-16.

interpretação sobre a construção dada são variáveis, uma vez que cada espectador a assimila a partir da sua experiência pessoal e das representações sociais do seu grupo sobre os elementos que um texto cinematográfico apresenta. Assim, o gênero etnográfico e a arte cinematográfica podem, numa tentativa de diálogo entre os seus discursos, traduzir o pensamento cultural numa negociação entre seus conceitos<sup>54</sup>.

No intuito de ressaltar esta possibilidade – ou seja, esta “comunicabilidade” entre as narrativas antropológica e cinematográfica – há que se considerar o caráter alegórico<sup>55</sup> tanto do gênero etnográfico quanto do filme. Tomando como ponto de partida o argumento de Victor Turner de que as *performances* sociais encenam histórias poderosas – míticas e também de senso comum – que proporcionam ao processo social uma retórica, “uma forma de enredo e um significado”, tanto o filme quanto a etnografia podem ser vistos como *performances*, cuja apresentação e/ou enunciação é alegórica tanto em sua forma quanto em seu conteúdo<sup>56</sup>. A alegoria é uma representação que “interpreta” a si mesma e, de maneira mais forte que a “interpretação”, destaca a natureza poética, tradicional e cosmológica dos processos de escrita. Ela concede atenção especial ao caráter narrativo das representações culturais e rompe com o processo de continuidade da descrição cultural, acrescentando um aspecto temporal no processo de leitura, no qual um nível de significado vai sempre gerar outros níveis<sup>57</sup>. Se uma abordagem interpretativa da alegoria na etnografia parece, portanto, produtiva, o mesmo se pode dizer da sua aplicação ao filme, no qual a presença da alegoria é inegável, diante da natureza dos seus próprios recursos expressivos. Se como afirma Clifford, a antropologia cultural do século XX substituiu a alegoria histórica pela alegoria humanista<sup>58</sup>, encontramos aí um ponto que justifica uma analogia entre as duas narrativas, a antropológica e a cinematográfica – e, portanto, a realização de uma etnografia de filmes de ficção.

Walter Benjamin afirmava que “a apreciação da transitoriedade das coisas, e a preocupação em redimi-las para a eternidade, é um dos mais fortes impulsos da alegoria”<sup>59</sup>. Assim, a leitura de uma etnografia – assim como a de um filme – evidencia ressonâncias alegóricas referentes a um momento histórico e político com as quais o autor se posiciona em relação

---

<sup>54</sup> Geertz (1997) estabelece como segundo tema para uma etnografia do pensamento moderno a análise das categorias lingüísticas. Para ele, os vocabulários utilizados pelas várias disciplinas para falar de si mesmas para si mesmas permitem o acesso ao tipo de visão de mundo que está em ação dentro delas (op. cit., p. 235).

<sup>55</sup> Cf. Clifford, J. (1998), “Sobre a alegoria etnográfica”. In op. cit., pp. 62-99.

<sup>56</sup> Clifford, J. (1998), op. cit., p. 62.

<sup>57</sup> Clifford, J. (1998), op. cit., p. 65-66.

<sup>58</sup> Clifford, J. (1998), op. cit. p. 68.

<sup>59</sup> Clifford, J. (1998), op. cit., p. 93.

às condições de sua época. Porém, essa leitura possível não é a única, uma vez que, passado o momento histórico e político que gerou a alegoria, a etnografia – assim como o filme – pode propiciar novas leituras. Até mesmo no presente histórico no qual o filme (ou etnografia) é produzido, sua leitura pode ser (e é feita) a partir de diferentes pontos e desenvolvida em diferentes direções, em função do sujeito ou sujeitos que a efetuam. É justamente a evidência da multiplicidade de leituras que tanto a etnografia quanto o filme podem gerar que torna a tentativa de se fazer uma etnografia do pensamento moderno identificável *num filme* uma proposta relevante no momento atual da antropologia.

É dentro, pois, da abordagem interpretativa de Geertz que esta dissertação se desenvolve, uma vez que permite a *descrição densa*<sup>60</sup> do objeto, a ampla e diversificada reflexão interdisciplinar e o diálogo com as narrativas de outras áreas do conhecimento, bem como o estudo focalizado da questão da especificidade ou peculiaridade narrativa tanto no “texto” fílmico quanto na análise antropológica *strictu sensu*, necessários à interpretação do objeto em estudo. A família – uma das duas categorias antropológicas (ao lado da de nação) implicadas no estudo do nosso objeto, o filme de ficção – aqui não é uma instituição a ser observada *in loco*, ou seja, na realidade concreta de uma sociedade, a partir de um trabalho de campo que permita uma coleta de dados variados sobre o seu cotidiano

---

<sup>60</sup> Cf. Geertz, C. (1978), op. cit., pp. 13-41. Tomando emprestada a noção de Gilbert Ryle, Geertz desenvolveu um procedimento de análise que consiste na escolha entre estruturas de significação: “o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplicáveis, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar (...) Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios do comportamento modelado” (p. 20). Para Geertz, “o objetivo da antropologia é o alargamento do universo do discurso humano”, objetivo “ao qual o conceito de cultura semiótico se adapta especialmente bem”: “como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis”, que ele chama de símbolos, “a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade” (p. 24). Como no estudo da cultura, “a análise penetra no próprio corpo do objeto – isto é, *começamos com as nossas próprias interpretações do que pretendem nossos informantes, ou o que achamos que eles pretendem, e depois passamos a sistematizá-las*”, Geertz considera que “os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão”, tratando-se, portanto, “de ficções; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento” (pp. 25-26). Assim, seja a história inventada (um romance, por exemplo) ou anotada (uma etnografia, por exemplo), e ainda que as condições de criação e o seu enfoque difiram de um para outro caso, “uma é tanto uma *fictio* – ‘uma fabricação’ – quanto a outra” (p. 26). A descrição etnográfica, para Geertz, apresenta as seguintes características: “ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social; e a interpretação envolvida consiste em salvar o ‘dito’ num tal discurso da possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis”. A estas, ele acrescenta ainda uma quarta: “ela é microscópica” – ou seja, “o antropólogo aborda caracteristicamente tais interpretações mais amplas e análises abstratas a partir de um conhecimento muito extensivo de assuntos extremamente pequenos” (p. 31).

específico na vida social concreta. O campo, neste caso, é um campo simbólico: a família é observável e observada a partir das representações que dela se faz no contexto do filme. É um *recorte temático* que permite a comparação num eixo cronológico entre as representações verificáveis em conjuntos de produção simbólica – os filmes – gerados em momentos históricos distintos e que se configura como o ponto de partida para a análise das representações de família e de nação, assim como do vínculo que consideramos existir entre ambas em nossa sociedade.

O filme, produto cultural através do qual o cineasta e/ou sua equipe expressam uma visão do mundo que os cerca, é o *corpus* simbólico no qual a pesquisadora coleta informações sobre o seu objeto, a família. Assim, o que a presente dissertação tem por objeto não é mais o próprio objeto, tal como ele se apresenta na realidade cotidiana, mas a *idéia*, a *representação* desse objeto que um determinado ator social apresenta numa obra artística na qual estão inscritas suas próprias reflexões intelectuais e todo um conjunto de dimensões perceptivas, sensoriais, emocionais e psíquicas, que não passa por um processo de sistematização e formalização consciente mas que, mesmo assim, é expressado artisticamente na sua obra pelas formas estéticas e narrativas que ela assume. Aqui também nos interessa como a “família” pode ser um suporte simbólico para a apreensão de significados acerca das relações sociais e da sociedade brasileira em cada momento retratado pelos filmes que formam o *corpus* simbólico da nossa pesquisa<sup>61</sup>.

Para lidar com a complexidade de tal objeto é necessário que a pesquisa se desenvolva simultaneamente em diferentes direções, enfocando os vários níveis de análise que o campo em questão apresenta, sugere e exige. É preciso, ainda, estabelecer relações entre a representação de família nos filmes analisados e a interpretação informada que a própria pesquisa constrói, em especial sobre as representações sociais<sup>62</sup>. Uma reflexão recente sobre representações distingue nelas quatro diferentes dimensões: a mágica (ou vertente cultural), encontrada nos trabalhos de Malinowski, em especial *Coral garden and their magic*; a política,

---

<sup>61</sup> Bourdieu (1993) ressalta que, “por uma sorte de antropomorfismo que consiste em atribuir a um grupo as propriedades de um indivíduo, concebe-se a família como uma realidade transcendente aos seus membros, um personagem transpessoal dotado de uma vida e de um espírito comuns e de uma visão particular de mundo”. Cf. Bourdieu, P. “À propos de la famille comme catégorie réalisée”. In *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 100, dezembro de 1993.

<sup>62</sup> Esta “interpretação informada” se edifica, entre outros conjuntos de conhecimento, nos estudos de representações por nós realizados, que incluem autores como Émile Durkheim, Max Weber, Lévy-Bruhl, Marcel Mauss, Mannheim, Lévi-Strauss, Bourdieu, Denise Jodelet, Serge Moscovici, Berger e Luckmann, Gilbert Durand e Jean Baudrillard. Cf. bibliografia pesquisada.

estudada por Bourdieu<sup>63</sup>; a sagrada, discutida por Michael Taussig<sup>64</sup>; e a que nos interessa mais diretamente, a poética. Na análise desta dimensão, uma forma de desmontar a oposição entre a realidade e a representação seria a demonstrada por Geertz, ao considerar a dimensão estética das representações em estudos como o das brigas de galo em Bali, apresentado em seu livro *A interpretação das culturas*, no qual conclui que elas são um comentário metassocial – ou seja, *dizem algo* sobre a estrutura da vida social, através de uma *performance*, na qual as representações apresentadas como *modelos de* transformam-se em *modelos para* os sujeitos que as constroem e são nelas construídos, e vice-versa<sup>65</sup>.

Pretendemos analisar antropologicamente os filmes ficcionais propostos, tendo em vista essa idéia da dimensão poética/estética das representações como comentários metassociais. Ao fazermos isso, objetivamos mostrar a comunicabilidade entre estes dois registros (o antropológico e o cinematográfico), demonstrando que os filmes, mesmo os de ficção, podem ser tomados como “textos” – ou “escritas”, como propõe Clifford. Assim, temos a convicção de chegar a uma intertextualidade entre cinema e antropologia, cujo desafio é evidenciar aquilo que, no nosso entender, seria o contínuo e insolúvel impasse da modernidade em suas diferentes fases e temporalidades históricas, nas quais as representações sociais vão sendo reatualizadas de diferentes maneiras a cada momento histórico do cinema brasileiro. Consideramos ainda que a relação entre mito e história possa ser a “chave” para esta tarefa.

---

<sup>63</sup> Cf. Blásquez, Gustavo, “Exercícios de apresentação: Antropologia social, rituais e representações”. In Cardoso, Ciro Flammarion, & Malerba, Jurandir, orgs. (2000), *Representações: contribuições a um debate transdisciplinar*, pp. 185-188

<sup>64</sup> Cf. Blásquez, G., in Cardoso, C. F. & Malerba, J. (orgs.), op. cit., p. 190-192.

<sup>65</sup> Cf. Blásquez, G., in Cardoso, C. F. & Malerba, J. (orgs.), op. cit., p. 189. Blásquez salienta que, apesar de Geertz privilegiar os aspectos locucionários, ele “não desconhece que todo ato locucionário tem uma dimensão performativa, de modo que os rituais não são um simples comentário metassocial, mas possuem também uma dimensão educativa e formativa”, o que demonstra que “as brigas de galo, como as obras de arte, são portadoras de uma capacidade de *poiesis* que lhes possibilita produzir uma faceta do temperamento (individual e coletivo) balinês, ao mesmo tempo em que o representa, por intermédio da própria operação de representação”. Como reconhece Blásquez, os comentários metassociais que dão corpo aos sistemas simbólicos servem duplamente de modelos, dando “sentido, forma conceitual objetiva, à realidade social e psicológica, quando se ajustam a ela e quando a modelam segundo essas mesmas estruturas culturais (Geertz, 1987)”. As representações são, então, *modelos de* e *modelos para* os sujeitos que as constroem e são nelas construídos. Na *performance*, as representações apresentadas como *modelos de* transformam-se em *modelos para* e vice-versa: “o mundo vivido e o mundo imaginado, fundidos pela obra de uma única série de formas simbólicas, chegam a ser o mesmo mundo e produzem, assim, essa transformação idiossincrática da realidade (Geertz)”.

#### IV. Processo de modernização: eixo das representações de família e de nação

Para se poder compreender a natureza das transformações nas representações de família e de nação no cinema brasileiro a partir dos filmes selecionados, é preciso ter em mente duas coisas: uma, que o cinema é uma forma cultural que atua e cria na *intersecção* entre a arte e a indústria e, como tal, é diretamente afetado, tanto como manifestação artística quanto como mercadoria, pelo impacto do processo de modernização do país; e a outra, que as representações sociais se atualizam – não apenas, mas em grande parte – em função deste mesmo processo modernizador, na medida que este altera e modifica as estruturas sociais e econômicas anteriormente estabelecidas.

O processo modernizador – ou desenvolvimentista – que se dá num país periférico como o Brasil apresenta características próprias, distintas daquelas que se apresentam ou se apresentaram nos países desenvolvidos. Nos países em desenvolvimento, a modernização não se relaciona com os modernismos – ou seja, as visões culturais – da mesma forma que nos países centrais. Ainda que seja possível falar da relação direta entre processo de modernização e modernismo nos EUA e em alguns países europeus, ela não pode, no entanto, ser generalizada para todas as sociedades ocidentais, como acredita o cientista político e ensaísta norte-americano Marshall Berman<sup>66</sup>. Na sua opinião, a modernidade (experiência histórica), em sua busca de um desenvolvimento econômico que supostamente acabaria por levar ao livre desenvolvimento dos indivíduos (de todos e de cada um), se consolida na relação entre a modernização (processo social e econômico) e o modernismo (visão cultural) e, dessa forma dialética, constitui-se numa revolução permanente, linear e homogênea, que se dirige sempre para frente e para cima.

Esse argumento é contestado pelo historiador britânico Perry Anderson<sup>67</sup>, uma vez que “a idéia de modernização” de Berman “envolve uma concepção de desenvolvimento fundamentalmente plano”, que obstrui a possibilidade de uma periodização da história do capitalismo e de uma reconstrução de sua trajetória. Para Anderson, Berman desconsidera aquilo que o primeiro chama de *temporalidade complexa e diferencial* do modo de produção capitalista, na qual esses episódios ou eras são “descontínuos em

---

<sup>66</sup> Cf. Berman, Marshall, “Modernidade ontem, hoje e amanhã”. In Berman, M. (1987), *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, pp. 15-35.

<sup>67</sup> Cf. Anderson, Perry (1986). “Modernidade e revolução”. In *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº 14, fevereiro de 1986, pp. 2-15.

relação uns aos outros e heterogêneos em si mesmos” e, conseqüentemente, que essa temporalidade diferencial se encontra ligada às trajetórias das burguesias *nacionais*.

Na avaliação de Anderson, a análise da modernidade de Berman se concentra na economia, por um lado, e na psicologia, por outro, “exceção feita à cultura do modernismo, que serve de ligação entre ambas”, de modo que “a sociedade enquanto tal está efetivamente ausente”. Considerando a explicação da sociedade capitalista feita por Marx, Anderson afirma que não é possível encontrar nela qualquer processo de desenvolvimento plano, pois “a trajetória da ordem burguesa é antes curvilínea”: “ela traça não uma linha reta que avança sempre em frente ou um círculo que se expande infinitamente em direção ao exterior, mas uma nítida parábola” – ou seja, “a sociedade burguesa conhece uma ascensão, uma estabilização e um declínio”<sup>68</sup>. Esse movimento parabólico afasta, portanto, a possibilidade de se falar, como faz Berman, sobre o modernismo como um movimento geral e indiferenciado, que se reproduz continuamente – na verdade, ele impõe a consideração de uma *multiplicidade* de modernismos, cujos espaço e tempo histórico são *diferenciais*, na concepção de Anderson.

Ao afirmar que “o modernismo é por definição profundamente revolucionário”<sup>69</sup>, Berman – na opinião de Anderson – não apenas trata indistintamente os diferentes modernismos que coexistem (e mesmo se antagonizam) na modernidade, como também generaliza a idéia de revolução, colocando no mesmo nível tanto as transformações sociais, econômicas, culturais, tecnológicas e até individuais que a experiência da modernidade, pela sua própria natureza a um só tempo destrutiva e criativa, engendrou e continua engendrando em todo o mundo, quanto as revoluções socialistas – a Revolução Russa e a Revolução Cubana – que procuraram, de fato, concretizar o ideal utópico de emancipação humana.

Anderson se opõe a esta redução de todo o pensamento social (Marx e Freud, entre outros) que gerou aquelas experiências utópicas e foi gerado por elas ao longo do século XX a uma “totalização achatadora” da idéia de revolução. Para ele, revolução significa, de modo muito preciso, “a destruição política, de baixo para cima, de uma ordem estatal e a sua substituição por outra”, sendo, portanto, um processo pontual e não permanente, ou seja, faz-se por episódios de transformação social

---

<sup>68</sup> Cf. ainda Schwarz, Jorge (1995), *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*, em especial o prefácio de Alfredo Bosi intitulado “A parábola das vanguardas latino-americanas” e a Introdução do autor, nos quais é feita uma reflexão sobre os movimentos modernistas na América Latina a partir deste conceito de parábola, mediante a qual, conseqüentemente, é considerada a periodização desses movimentos heterogêneos entre si.

<sup>69</sup> Cf. Anderson, P. (1986), op. cit., p. 5.

convulsiva. Assim, não pode ser confundida ou equiparada às “revoluções” – no entender de Anderson, meras reformas ou metáforas – que Berman vincula ao seu conceito de desenvolvimento plano e homogêneo, no qual o desenvolvimento econômico (modernização) leva ao desenvolvimento individual (modernismo).

Vemos, portanto, como a energia utópica que, na modernidade da primeira metade do século XX, era assumida de forma “convicta e confessa”<sup>70</sup>, passa a ser rejeitada no final do mesmo século a ponto de ser praticamente considerada um impulso niilista por alguns, como Berman, que questiona a possibilidade de o comunismo se realizar, uma vez que a coesão cultural que lhe é necessária poderia não ocorrer quando o ilimitado desenvolvimento individual passa a ser a meta de todos (embora o próprio Berman, em outros pontos de sua análise, tente desenvolver a teoria de que o sentido de comunidade possa nascer da identificação de cada homem com os outros, à medida que aprende a se expressar e a se expandir a si mesmo); e até declarada extinta<sup>71</sup> por outros, como o teórico canadense Jean-François Lyotard, para quem a “narrativa da emancipação” – em suas vertentes política e filosófica – deve ser combatida, uma vez que é, antes de mais nada, uma metanarrativa, isto é, uma narrativa que subordina, organiza e explica outras narrativas, “que recebem sentido através da maneira como ecoa e confirma as grandes narrativas da emancipação da humanidade ou do alcance do puro Espírito autoconsciente”<sup>72</sup>, e que, em última análise, não admitiria como legítimas ou válidas as narrativas locais e individuais, cujas diversidade, pluralidade e diferença ameaçam a sua crença em verdades universais e absolutas.

Retomando a noção de temporalidade histórica diferencial de Anderson, no que se refere aos “países do Terceiro Mundo”, ele afirma que, de modo geral, todos apresentam “uma espécie de configuração que, como uma sombra, reproduz algo que antes prevalecia no Primeiro Mundo”. Apesar de concordar com Anderson que nessas regiões “o desenvolvimento capitalista é, de modo típico, muito mais rápido e dinâmico do que nas zonas metropolitanas, mas, por outro lado, está ali infinitamente menos estabilizado ou consolidado” (e cabe ressaltar aqui, pelo interesse que tem para a nossa proposta, que Anderson aponta ainda que “a revolução socialista ronda essas sociedades como permanente possibilidade”), o pesquisador argentino (radicado no México) Néstor García Canclini desaprova a análise generalizante de seu interlocutor

---

<sup>70</sup> Uma expressão do sociólogo peruano José Carlos Mariátegui em relação ao seu posicionamento marxista, que tomamos a liberdade de emprestar.

<sup>71</sup> Para Lyotard, o “projeto Iluminismo” – expressão que utiliza para se referir à pesquisa de Habermas de uma ética social baseada na razão – destruiu-se a si mesmo. Cf. Connor, S. (1996), op. cit., p. 38.

<sup>72</sup> Cf. Connor, S. (1996), op. cit., p. 31.

britânico que coloca no mesmo cesto países tão diferentes quanto a Colômbia, a Índia e a Turquia, e rejeita completamente aquilo que ele chama de “ideologia do reflexo”, ou seja, a idéia de uma modernidade latino-americana que espelha pura e simplesmente a dos países centrais, como um efeito óptico temporalmente retardado.

Para Canclini, a experiência latino-americana evidencia, como o título do seu ensaio sugere<sup>73</sup>, uma modernidade que continua se fazendo e se refazendo mesmo depois da emergência da pós-modernidade nos países nos quais o capitalismo chegou ao seu estágio avançado, e se dá na medida em que os modernismos locais “criam as condições para reformular os vínculos entre tradição, modernidade e pós-modernidade”. Teríamos, pois, na América Latina a simultaneidade de diferentes projetos ideológicos modernistas coexistindo num mesmo contexto nacional, cujo processo de *modernização* nem sempre acompanha a *cultura modernista* que nele fermenta. Em sua análise, “Canclini aponta as dificuldades para compatibilizar os quatro movimentos que, no seu entender, constituem a modernidade” – “o projeto emancipador das formas simbólicas e o desenvolvimento do mercado autônomo; o projeto expansivo, que diz respeito ao desenvolvimento industrial e ao lucro; o projeto renovador, relativo ao aprimoramento e às invenções; e o projeto democratizador ou educativo” – e “constata o desajuste entre modernização socioeconômica e modernismo cultural, assim como o fracasso de sua articulação na segunda metade do século”<sup>74</sup>.

Tomando como base a teoria da heterogeneidade temporal que Canclini afirma caracterizar os modernismos latino-americanos, podemos argumentar que a especificidade do modernismo brasileiro – que, na chamada fase heróica<sup>75</sup>, procurou aliar os elementos internacionais do modernismo a um projeto de construção de uma identidade nacional

---

<sup>73</sup> Cf. Canclini, Néstor García, “La modernidad después de la posmodernidad”. In Belluzzo, Ana Maria M., org. (1990), *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*, pp. 201-237.

<sup>74</sup> Cf. a apresentação dos textos organizados e selecionados por Ana Maria M. Belluzzo, op. cit., p. 11.

<sup>75</sup> A expressão é de David Harvey, que denominou como heróica a fase do modernismo no qual a celebração da transformação, da mudança e do novo estava, de maneira ambígua e contraditória, vinculada ao estabelecimento de *verdades eternas* através de um *projeto* de modernidade, que continuava a ter como meta o uso criativo do conhecimento acumulado na busca da emancipação humana e do enriquecimento da vida diária, mas que, depois da Primeira Guerra Mundial, impôs também a busca de uma ordem racional que levasse à liberdade. Assim, o modernismo do período entre-guerras prescrevia um compromisso político explícito dos artistas e intelectuais com a sua sociedade e, em alguns países, defendia o resgate ou a criação de uma identidade nacional que fortalecesse a autonomia política de um país em relação aos demais. No caso brasileiro, o modernismo teve seu ponto mais alto nas artes plásticas e na literatura das décadas de 20 e 30, quando artistas identificados com um projeto de modernidade nacionalista promoveram a Semana de Arte Moderna de 1922 e intelectuais como Oswald de Andrade e Mário de Andrade lançaram os manifestos antropofágo e pau-brasil (o primeiro) e a revista de cultura *Klaxon* (o segundo), que fundamentaram o movimento modernista brasileiro, dando o tom, a forma e o conteúdo do seu projeto ideológico particular.

calcada em elementos que destacassem a "brasilidade" – pode ser melhor compreendida ao se refletir sobre o fato de que os movimentos modernistas que se percebe no cinema são um processo permanente no qual se verificam idas e vindas entre uma e outra visões culturais existentes, que muitas vezes convivem e se sobrepõem numa mesma narrativa fílmica. O cinema, celebrado pelos modernistas brasileiros da década de 30 como símbolo do novo, do movimento, da simultaneidade e da revolução tecnológica que caracterizam a própria modernidade, não esteve, no entanto, presente na época entre as formas criativas utilizadas para as suas manifestações estéticas e ideológicas, uma vez que, no Brasil, o cinema era visto, por muitos intelectuais e artistas, como um divertimento popular mas não como um meio de expressão artística pelo qual se poderia construir a nossa "brasilidade"<sup>76</sup>.

Reforçando esta idéia, a produção local visava ser um modo "insólito" de se ganhar dinheiro e, tendo em mente esse objetivo, os seus realizadores reproduziam o modelo cinematográfico norte-americano – o que, *en passant*, era reprovado pelos poucos modernistas que se permitiram refletir seriamente sobre a linguagem e arte cinematográfica, como Mário de Andrade em sua revista *Klaxon*. Ele defendia um cinema que explorasse as dimensões estéticas *em e a partir de* sua própria e específica linguagem, a imagem em movimento (distanciada sobretudo do teatro, entre outras linguagens artísticas), mas, por outro lado, não acreditava que a narrativa precisasse ser abolida para que sua expressão estética pudesse ser plenamente realizada. Apesar de seu interesse pelo cinema como "a criação artística mais representativa de nossa época"<sup>77</sup>, nem mesmo Mário de Andrade parecia interessado em problematizar a questão de uma indústria cinematográfica nacional que procurasse uma estética brasileira para seus filmes – o que, por outro lado, não significa que ele já não realizasse uma reflexão crítica sobre o cinema como forma de expressão estética.

As (raras) análises críticas sobre estética e arte cinematográfica – feitas quase exclusivamente por Mário de Andrade, já que a maioria dos artigos publicados na época em jornais e revistas nacionais se concentravam nos atores e atrizes do cinema norte-americano – se detinham no apreciação do *produto* cinematográfico, em especial daqueles filmes estrangeiros que desenvolviam uma proposta estética "moderna", tais como os realizados pelos expressionistas alemães e por Charles

---

<sup>76</sup> Cf. Ismail Xavier (1978). "Modernismo e Cinema". In *Sétima Arte: um culto moderno*, pp. 141-166.

<sup>77</sup> Citação de Mário de Andrade apresentada por Xavier, I. (1978), op. cit., p. 143. A maioria das idéias e informações sobre a relação entre o modernismo brasileiro e o cinema nacional discutidas no presente trabalho foi extraída do ensaio em questão.

Chaplin, através das aventuras de seu personagem Carlitos<sup>78</sup>. A dissociação entre o projeto modernista brasileiro e a prática cinematográfica nacional era tanta, segundo o pesquisador e crítico de cinema Ismail Xavier, que nem mesmo Humberto Mauro, realizador de filmes hoje considerados clássicos no cinema brasileiro, teria pretendido fazer deles uma outra forma de expressão artística para as propostas modernistas do círculo de Cataguases, do qual ele fazia parte.

Assim, o ideário modernista brasileiro da época – especialmente aquele apresentado por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago – só encontrou seu lugar estético na produção cinematográfica nacional cerca de 30 anos mais tarde, quando foi gerado o Cinema Novo, um movimento estético-político pela busca de uma identidade verdadeiramente brasileira que, assim como Oswald, defendia a incorporação “antropofágica” de elementos culturais estrangeiros (mas nunca a reprodução da totalidade desses elementos) a outros especificamente nacionais, que permitissem captar, de modo renovado, a nossa realidade. Assim, o Cinema Novo apoiou-se principalmente no neo-realismo italiano dos anos 50, ao optar por cenários naturais e temas do cotidiano brasileiro; e na *nouvelle vague* francesa dos anos 60, ao adotar equipamentos leves de câmera e fotografia. A idéia era transformar as condições desfavoráveis de produção em fator de criação, propício a captar a realidade de um país pobre.<sup>79</sup>

Analisando as diferentes temporalidades históricas presentes na modernidade brasileira, podemos observar que o caso do cinema brasileiro corrobora tanto a hipótese de que a nossa modernidade tem se dado de forma diferencial e heterogênea, quanto a de que, *em certa medida*, se faz de maneira especular. A primeira hipótese é corroborada pelo fato de que a maturação da cultura modernista dos anos 30 só pôde se dar, no cinema nacional, de maneira defasada e diferenciada: a modernização industrial realizada na década de 50 trouxe a TV ao cenário cultural, para a qual foi transferida a proposta de divertimento e espetáculo popular que até então acompanhava a atividade cinematográfica nacional (que, à época, já havia assumido claramente essa função, inclusive com a criação de estúdios como a Vera Cruz, que pretendiam reproduzir o *star system* norte-americano, num projeto que acabou por ser embargado pela televisão, cuja

---

<sup>78</sup> É importante ressaltar que uma análise crítica do cinema, em especial dos filmes de Chaplin, já era feita por intelectuais latino-americanos desde a década de 20. Mário de Andrade escreveu sobre o filme *The Kid*, de Chaplin, em sua revista *Klaxon* (edição nº 5, 15/09/1922, p. 13) e o sociólogo e jornalista peruano José Carlos Mariátegui se deteve sobre *The gold rush*, do mesmo diretor, na revista peruana *Variedades*, em 6 e 13/10/1928. Cf. Mariátegui, J. C., “Esquema para uma explicação de Chaplin”. In Bellotto, Manoel L. & Corrêa, Anna Maria M., orgs. (1982), *Mariátegui: política*, pp. 205-210.

<sup>79</sup> O mais importante cineasta desse movimento, Glauber Rocha, definia o Cinema Novo como “a estética da fome”.

produção era muito menos onerosa e de maior alcance, à medida que se popularizava).

Diferentemente do que ocorreu nos EUA, onde o cinema já estava solidamente enraizado na cultura norte-americana, tanto como forma estética quanto como indústria, quando a televisão surgiu (de modo que esta acabou por encontrar espaço e público próprios), o cinema nacional, ao ser despojado de sua antiga missão cultural, ficou à deriva e foi forçado a buscar uma proposta *estética* própria que o distinguisse das demais atividades artísticas, já que, como indústria, ele não tinha condições de sobreviver. Nesse processo, o ideário modernista foi, em parte, assumido como plataforma estético-política para o projeto de um cinema efetivamente brasileiro – o Cinema Novo.

Já a segunda hipótese pode ser *em parte* confirmada pela atual retomada do cinema brasileiro, iniciada na segunda metade da década de 90: a parceria (ainda titubeante) de produção com a TV, a busca de modelos estrangeiros para uma política cultural destinada a desenvolver e tornar auto-sustentável a indústria cinematográfica nacional e o crescente intercâmbio entre os diferentes setores desta indústria com os mesmos setores da atividade em outros países, em especial os EUA e a França, sugerem, especificamente no que tange ao cinema (e até certo ponto), uma modernidade reflexiva. Devemos lembrar que o cinema – ao mesmo tempo, forma de expressão estética e meio de comunicação de massa – necessita de uma sólida base industrial para sua realização e distribuição contínua. Assim, a sua expansão está estreitamente vinculada ao grau de modernização atingido pelo país, que será determinante para que o produto local tenha condições de competir com o estrangeiro no mercado interno. Porém, sabemos que, embora a produção local tenha aumentado significativamente nos últimos seis ou sete anos, ainda está longe de ser auto-sustentável. Assim, a crise do cinema brasileiro reflete a própria crise do país em face à modernização. Conseqüentemente, a crise de representação da nação no cinema (ou seja, a construção da imagem do Brasil) é fruto da crise ideológica do próprio país.

É indispensável, agora, refletir sobre o que é *nação*. Como afirma outro historiador britânico, Benedict Anderson, “nação, nacionalidade, nacionalismo – todos têm-se demonstrado difíceis de definir, quanto mais de analisar. Em contraposição à enorme influência que o nacionalismo tem exercido no mundo moderno, é notoriamente escassa a teoria plausível em torno dele”<sup>80</sup>. De qualquer modo, sabemos que “o Estado-nação, como o próprio nome diz, consiste na fusão entre o Estado moderno e a nação

---

<sup>80</sup> Cf. Anderson, B. (1989), op. cit., p. 11.

moderna”<sup>81</sup>. “Esta forma de organização política característica da modernidade” surgiu no final do século XVIII, com as revoluções francesa e americana e, ao longo dos séculos seguintes, sofreu modificações estruturais desde o seu perfil absolutista inicial até o Estado constitucional de hoje, difundindo-se pelo mundo todo. A tendência dos Estados-nação foi e continua sendo tornarem-se nacionais tanto na forma quanto na substância, ou seja, tornarem-se nacionalistas<sup>82</sup> – o que é cada vez mais evidente na medida que sub-nacionalismos têm cada vez mais emergido no interior de nações consolidadas, ameaçando sua soberania política. Assim, como argumenta Benedict Anderson, “a *nation-ness* constitui o valor mais universalmente legítimo na vida política de nossa era”<sup>83</sup>.

O termo *nation-ness*, um neologismo cunhado por Benedict Anderson, é intraduzível na língua portuguesa, mas, certamente, conhecemos aquilo a que ele refere: o sentimento de amor “puro e incondicional” que une as pessoas a um lugar e a um passado ancestral, próprios e exclusivos de uma determinada nação. O sentimento de pertença a uma nação cujas raízes culturais são ancestrais e se perdem no passado mais longínquo independe do fato de que a nação, expressa politicamente como Estado-nação, possa ser recente e histórica. No entanto, a *nation-ness* – que multiplica o espectro de significações dadas à *nacionalidade*, conceito sociocultural que confere universalidade formal a uma condição, a do nascimento dos indivíduos dentro das fronteiras de uma nação qualquer, e, simultaneamente, estabelece a *especificidade* desta condição, pelo vínculo a uma *determinada* nação – bem como o nacionalismo são, para Benedict Anderson, entidades históricas – posto que se revelam como “artefatos culturais de um tipo peculiar” – que “inspiram uma legitimidade emocional” profunda.

Nesse sentido, a análise da *nation-ness* deve ser, na opinião de Benedict Anderson, associada não a ideologias mas a categorias como parentesco ou religião, uma vez que ela se assemelha – como pode-se verificar em formas de expressão tais como “pátria” e “lar” – a condições como sexo, cor da pele, ascendência e época, que não podem ser evitadas ou escolhidas e, portanto, são entendidas como “vínculos naturais” (ou seja, são *dadas*). A aura de desprendimento que esses vínculos inspira em relação à representação de nação é análoga àquela que envolve a concepção tradicional de família, na qual ela é entendida “como o domínio do amor e da solidariedade desinteressados”. Como a família, a nação é globalmente

---

<sup>81</sup> Cf. Pacheco, Cristina Carvalho (1999). “Estado-Nação, internacionalização e democracia: um ensaio acerca do impacto da internacionalização nas democracias periféricas, sob a perspectiva de uma economia mundo-capitalista”. In *Temáticas* nº 13/14, ano 7, pp. 35-52.

<sup>82</sup> Cf. citação de Eric Hobsbawn, feita por Anderson, B. (1989), op. cit., pp. 10-11.

<sup>83</sup> Anderson, B. (1989), op. cit., p.11.

caracterizada como desprovida de interesse – e, como tal, pode exigir sacrifícios. Benedict Anderson argumenta que “a idéia do sacrifício final surge com a idéia de pureza, por intermédio da fatalidade”: “morrer pelo próprio país, que habitualmente não se escolheu”, bem como “morrer pela revolução”, supõe um elevado grau de grandeza moral, “percebida como algo fundamentalmente puro” e desprendido<sup>84</sup>.

Assim, tendo em vista esta relação entre a representação da nação e a de família, em termos de categorias que se vinculam antropológicamente a outras como parentesco ou religião, consideramos que, na análise dessas representações, tais como elas se apresentam num *corpus* simbólico característico da modernidade, ou seja, o cinema, a interpretação de uma certamente poderá iluminar a outra (e vice-versa) e, pela comparação entre filmes produzidos em momentos históricos distintos, revelar as atualizações nelas processadas em função do avanço da modernidade em uma determinada nação, por meio de seus instrumentos de mudança e transformação estrutural da sociedade, como a modernização, a industrialização e a urbanização.

---

<sup>84</sup> Cf. Anderson, B. (1989), op. cit., pp. 156-157.

## V. Os filmes de ficção: perspectivas etnográficas

Os dois momentos do cinema brasileiro analisados nesta pesquisa estão circunscritos a um período de vinte anos da nossa história recente no século XX, entre o fim da década de 70 e o final da década de 90. Cada um desses momentos corresponde, em nossa análise, a um filme ficcional: *Tudo Bem*, dirigido por Arnaldo Jabor, em 1978; e *Central do Brasil*, dirigido por Walter Salles, em 1998. A escolha destes filmes foi feita a partir de uma pesquisa prévia entre vários filmes que tratavam em sua narrativa, de maneira direta ou indireta, da questão da família e seu impacto nos destinos individuais e sociais. Foram desconsiderados vários filmes, talvez mais importantes e significativos tanto para a história e a estética do cinema brasileiro, quanto para uma apreciação cultural ou antropológica da sua trajetória, ao delimitarmos o universo de escolha ao conjunto de filmes que apresentam roteiro original do diretor ou em parceria deste com um roteirista profissional.

Há uma razão para isso. Sabemos que o cinema brasileiro mantém uma contínua relação política, estética e histórica com a literatura nacional, que se torna particularmente significativa a partir da década de 60, com o movimento do Cinema Novo, que incorporou idéias de autores modernistas como Oswald e Mário de Andrade à sua proposta ideológica e estética. Outros autores freqüentemente revisitados pelos cineastas a partir dos anos 50 e 60, dentro ou fora do movimento do Cinema Novo, foram Graciliano Ramos e Néelson Rodrigues – sem falar de Jorge Amado, do qual foram adaptadas algumas obras para o cinema que resultaram em filmes de grande sucesso junto ao público. Recentemente, Ariano Suassuna também teve o seu *Auto da Compadecida* adaptado simultaneamente para a TV e para o cinema, obtendo grande repercussão junto ao público de ambos os veículos e, conseqüentemente, demonstrando objetivamente a viabilidade de uma parceria entre as grandes produtoras e emissoras de televisão e o setor cinematográfico<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Esta parceria, no entanto, tem gerado grande polêmica entre cineastas e outros produtores culturais do setor, uma vez que muitos deles vêem nela antes uma forma de submissão da arte cinematográfica aos interesses do mercado do que uma oportunidade para sua realização plena. Para alguns, como o cineasta Carlos Reichenbach, um dos principais nomes do Cinema Marginal, tendo produzido vários dos seus filmes das décadas de 70 e 80 na Boca do Lixo paulistana, cinema é uma arte artesanal, não uma indústria. Para ele, o cinema industrializado levaria à despersonalização da arte cinematográfica. Já o crítico de cinema João Carlos Rodrigues afirma que uma indústria cinematográfica brasileira está longe de ser uma realidade, assim como acontece na grande maioria dos países do mundo. Segundo ele, só se pode falar realmente de uma indústria cinematográfica em dois países: EUA e Índia. Os demais teriam apenas *atividade* cinematográfica mantida por incentivos estatais. Rodrigues argumenta também que uma parceria entre cinema e TV no Brasil significaria, na verdade, uma alternativa “antidemocrática”, uma vez que, diferente do que ocorre no resto do mundo, onde as TVs apenas veiculam produtos de terceiros, a televisão brasileira produz quase a totalidade da sua programação. Assim, uma indústria cinematográfica

Apesar da riqueza de interpretações que uma análise de filmes baseados em obras literárias pode trazer ao campo da antropologia, preferimos restringir nossa pesquisa a filmes cuja temática e narrativa fossem originalmente desenvolvidas pelos próprios diretores, refletindo assim as suas próprias representações sobre o Brasil na fase histórica da sua produção. Assim, foi realizado um levantamento da cinematografia do período histórico em questão, do final dos anos 70 ao final dos anos 90, na tentativa de identificar dois ou mais filmes que melhor servissem ao propósito de analisar as transformações nas representações de família e de nação ao longo do processo de modernização recente do país.

O final dos anos 70 foi primeiramente fixado como ponto de partida desta análise porque, naquela época, já eram bastante visíveis as mudanças causadas na vida social e econômica brasileira sob o impacto do projeto desenvolvimentista iniciado com o Governo JK na década de 50 e, depois, francamente assumido como projeto modernizador pelos governos do regime militar. No final da década de 70, a popularização da TV, do consumo e da cultura de massas já era uma realidade para uma significativa parcela da população. As reações iniciais e ainda imprecisas ao seu impacto sobre o estilo de vida do brasileiro já tinham sido, a essa altura, confrontadas com as mudanças efetivas causadas pela modernização nas diferentes dimensões da vida social, aprofundando e complexificando as reflexões intelectuais e manifestações artísticas geradas a partir e dentro desse novo contexto.

Já na década de 90, a globalização ou internacionalização do mercado econômico passou a exigir a priorização de um projeto de modernização nacional fortemente identificado com o capitalismo avançado, levando boa parte do setor da produção cinematográfica a deixar objetivamente de lado os dilemas ideológicos intensamente vivenciados pelos produtores culturais durante os vinte e um anos do golpe militar (entre 1964 e o fim da ditadura na metade dos anos 80) e a pensar na sobrevivência da sua atividade como

---

brasileira resultante de parceria com as redes de TV acabaria por “ter a mesma cara” da produção televisiva, na qual não existiriam margens para a experimentação necessária ao cinema. Mas há quem discorde disso, como Bernardo de Oliveira, que acredita que “sem cinematografia forte não há verba que sustente o cinema no Brasil”. Quanto à experimentação, ele lembra que o “padrão-conspiração” (referindo-se à produtora Conspiração Filmes, que tem realizado projetos audiovisuais em parceria com a TV Globo) tem desmentido o prognóstico de Rodrigues, ao realizar experiências de linguagem em minisséries como a bem sucedida *O Auto da Compadecida*, que também virou filme. Cf. entrevista com Reichenbach no site eletrônico do Decine, órgão subordinado ao Ministério da Cultura; o artigo “A televisão brasileira e o cinema”, de Rodrigues, na revista eletrônica *Curta o Curta*; e o artigo “Tudo é Central! Mas como, se são dois Brasis?”, de Oliveira, na edição 27 da revista eletrônica de cinema *Contracampo*. Sobre a parceria entre TV e cinema, bem como sobre as adaptações audiovisuais de *O Auto da Compadecida* (minissérie e filme), cf. “Cinema + TV: parceria de riscos e vantagens”, edição nº 5 do *Caderno T* (encartado na edição de março de 2001 da revista *Marie Claire*); e a entrevista de Mário Sérgio Conti com o crítico e teórico do cinema brasileiro Ismail Xavier no artigo “Encontros inesperados”, publicado no *Caderno Mais!*, do jornal Folha de S. Paulo, de 3 de dezembro de 2000.

indústria vinculada diretamente ao mercado e, portanto, por ele condicionada. Assim, reestruturações vêm sendo feitas no setor cinematográfico, tanto no sentido de reivindicar junto ao Estado políticas específicas para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, quanto no sentido de buscar alianças com o setor privado, notadamente com o setor de telecomunicações, ou seja, as grandes emissoras e produtoras de TV.

Cabe considerar que todo este período do cinema brasileiro só pode ser devidamente entendido a partir do conhecimento do modo e das relações de produção específicos desta atividade desde a sua gênese no país, especialmente no período imediatamente anterior ao golpe militar de 1964, quando surgiu o movimento estético e ideológico mais importante do cinema nacional, o Cinema Novo. Isto não será, no entanto, absolutamente necessário para a nossa pesquisa e nos basta ressaltar que os filmes escolhidos, como boa parte das produções realizadas a partir do Cinema Novo, carregam em si fortes impressões relativas ao impacto das propostas estéticas e políticas daquele movimento, tanto no sentido de identificação quanto no de oposição a elas. De um modo ou de outro, as várias gerações de cineastas pós-Cinema Novo foram fortemente influenciadas por suas propostas, seja esteticamente ou ideologicamente.

O primeiro dos filmes analisados, *Tudo Bem*, foi realizado por Arnaldo Jabor, cineasta que fez parte da segunda geração do próprio movimento do Cinema Novo. A produção desta geração veio a público alguns anos após o golpe militar e, de modo geral, questionou o papel dos intelectuais e da classe média no fracasso dos ideais revolucionários pregados pela primeira geração do movimento cinemanovista. Produzido em 1978, *Tudo Bem* é um filme especialmente importante para a nossa proposta porque nele é possível encontrar todo um universo de experiências estéticas, políticas e históricas pelas quais passou seu realizador entre a sua fase engajada no Cinema Novo – após a qual vivenciou, de maneira mais ou menos direta, a experiência perturbadora e iconoclasta de outro movimento, o Cinema Marginal, que levou a extremos a decepção e o pessimismo dos cineastas a ele alinhados em relação à utopia revolucionária defendida pelo Cinema Novo – e o momento em que, no final dos anos 70, os cineastas brasileiros se encontravam fortemente dilacerados ou divididos entre a busca de um cinema autoral e crítico e a necessidade (ou vontade, a fim de se manter em atividade) de se submeter às regras do cinema comercial, que geralmente acabava por estabelecer os temas das produções e as formas estéticas com as quais esses temas deveriam ser tratados. Era o auge do cinema erótico ou pornochanchada, cujo apelo era intenso junto a um público (mais consumidor que

espectador) que experimentava os reflexos da revolução sexual iniciada no final da década anterior.

Na vida social, a discussão da sexualidade se intensificara e as terapias psicológicas e psicanalíticas passavam a fazer parte também do cotidiano das classes médias urbanas. As mulheres já tinham maior acesso ao ensino superior e a um leque mais amplo de profissões, além daquelas tradicionalmente associadas a elas numa sociedade patriarcal e conservadora. Novas configurações familiares começavam a se impor, particularmente aquelas encabeçadas pelas mulheres. Apesar disso, os papéis tradicionais do homem e da mulher na sociedade brasileira ainda eram predominantes em todas as classes sociais, se não de fato, pelo menos como norma ou regra.

O segundo filme analisado, *Central do Brasil*, foi realizado em 1998 por Walter Salles. Nascido no final da década de 50, na mesma época que o Cinema Novo começava a se formalizar como movimento estético e ideológico no cinema brasileiro, Salles faz parte de uma geração que cresceu e atingiu a maioria num país já em processo de industrialização avançada, fortemente influenciada pela televisão, pela publicidade, pela cultura de massas, pela sociedade de consumo e pela dominação do cinema norte-americano nas salas de exibição brasileiras.

É importante ressaltar, no interesse da nossa pesquisa, que – diferentemente do que ocorria no cenário socioeconômico das décadas de 50 a 70 – as mulheres já representam, na década de 90, uma parcela altamente expressiva da força produtiva do país, atuando em todos (ou quase todos) os setores do mercado de trabalho, inclusive assumindo cargos e funções que, duas décadas antes, eram exclusividade masculina. A configuração (então) tradicional da família – a família conjugal moderna – convive tolerante ou conflituosamente com outras formas familiares, algumas novas, outras nem tanto, mas que, contudo, sempre estiveram presentes na sociedade brasileira<sup>86</sup>.

Como todas as gerações de cineastas brasileiros posteriores ao Cinema Novo, a geração de Salles foi formada em escolas e cursos de cinema no país<sup>87</sup>, nos quais a contribuição do Cinema Novo em termos

---

<sup>86</sup> Cf. Corrêa, Mariza (1998), op. cit., pp. 3-53.

<sup>87</sup> Não podemos deixar de registrar que muitos cineastas das gerações pós-Cinema Novo, ao disporem de recursos financeiros próprios ou obterem bolsas de estudos junto a instituições estrangeiras, adquiriram ou complementaram seus conhecimentos técnicos e teóricos em cursos de cinema fora do país. Nas gerações mais novas, o intercâmbio cultural tem sido uma das formas encontradas pelos estudantes não apenas para ter acesso à formação profissional de qualidade no exterior, como também adquirir um *status* profissional diferenciado e preferencial que os favoreça na disputa por funções técnicas e artísticas – principalmente as mais valorizadas – em produções nacionais. Este intercâmbio de práticas

técnicos, estéticos e artísticos é tido como fato inegável e tema incontornável; ou, então, pela prática cinematográfica junto a produtores e realizadores mais experientes que, de uma forma ou de outra, receberam em primeira mão a influência do Cinema Novo nas suas referências estéticas e ideológicas particulares – influência esta especialmente significativa para aqueles que tentaram conciliar a atividade cinematográfica como expressão estética e artística à necessidade de reflexão crítica sobre a realidade social do país.

Pode-se entender, portanto, porque o diretor de *Central do Brasil*, economista cuja formação e atuação profissional na área cinematográfica se deu principalmente no cinema documentário, declara que o filme é uma experiência cinematográfica que revisita propostas do Cinema Novo<sup>88</sup>, ainda que nele sejam identificáveis algumas técnicas e recursos estéticos mais próximos ao filme publicitário do que à estética da fome (ou da violência) pregada por Glauber Rocha, principal representante do Cinema Novo<sup>89</sup>. Na verdade, o que se destaca é um tratamento estético que lembra

---

cinematográficas tem deixado marcas indistigáveis na linguagem estética e na temática dos filmes produzidos pelas gerações mais jovens, que trazem de outros países visões culturais diferentes das nossas (sem falar da maior acessibilidade a essas diferentes visões culturais proporcionada pelos meios de comunicação e pela Internet, mesmo sem sair de casa), com as quais se mesclam, transformando e reconfigurando as representações locais, ao se estabelecer um diálogo entre o nacional e o internacional. A ponte levantada pela globalização entre as diferentes culturas na pós-modernidade também tem favorecido a realização de produtos cinematográficos transnacionais. Várias co-produções entre Brasil e Portugal, Cuba, países da América Latina e da África lusófona, e até mesmo os EUA, foram realizadas nos últimos anos, especialmente na década de 90. Além disso, o intercâmbio de pessoal técnico e mesmo realizadores tem se tornado comum: vários cineastas brasileiros têm dirigido produções audiovisuais fora do país, principalmente em países europeus e latino-americanos, assim como diretores e técnicos de cinema estrangeiros têm vindo trabalhar em produções nacionais. De qualquer modo, ao exercerem suas atividades profissionais no país, os cineastas brasileiros formados no exterior se deparam inevitavelmente com a incontestável importância e influência do movimento do Cinema Novo na produção cinematográfica nacional dos últimos quarenta anos.

<sup>88</sup> Cf. o documentário “Walter Salles e Daniela Thomas: A construção do filme em torno de uma imagem”, da série *A linguagem do cinema*, dirigida por Geraldo Sarno e produzida pela Riofilme e Saruê Filmes em 2000.

<sup>89</sup> Durante encontro de críticos no 6º Festival de Cinema, Vídeo e Dcine de Curitiba, realizado em maio de 2002, a crítica, pesquisadora e professora de cinema da UFRJ, Ivana Bentes, informou estar desenvolvendo uma pesquisa do cinema brasileiro recente, com o sugestivo título “Da estética da fome à cosmética da fome”, que trata justamente da reapropriação de temas caros ao Cinema Novo, como a pobreza, a partir de um olhar não mais político e ideológico, mas notadamente plástico e estético. Segundo a pesquisadora, “nos filmes da Conspiração [produtora cinematográfica carioca], a cultura popular é retomada hoje de maneira diferente da do Cinema Novo – ela é retomada de uma forma embelezadora, que não é a cultura popular, mas a que os realizadores acham que ela seja. É a cultura popular de “exportação”: a cultura popular é o tema, mas a fotografia do filme é a de um filme médio americano”. Para Ivana Bentes, este seria o caso de *Central do Brasil*, produzido pela Video Filmes, produtora do documentarista e professor universitário João Moreira Salles (irmão de Walter, e filho do banqueiro Walter Moreira Salles) e dos filmes realizados pela Conspiração Filmes, produtora cinematográfica que reúne profissionais com acentuada experiência na publicidade, no vídeo e na televisão brasileiros, vários dos quais oriundos ou ligados por laços familiares a personalidades das classes dirigentes do país, o que talvez explique o seu acesso profissional à maior emissora e produtora de televisão brasileira, a Rede Globo – mesma empresa que foi acusada pelos movimentos de oposição aos governos militares de estabelecer alianças com estes durante a ditadura. Ao nosso ver, o olhar “embelezador” sobre a cultura popular poderia ser, para além das implicações de caráter político e

*Vidas Secas*, de Néelson Pereira dos Santos, um dos filmes mais importantes da primeira fase do Cinema Novo, cujo diretor foi influenciado pelo neo-realismo italiano ao colocar a cara do povo brasileiro – no caso, o sertanejo nordestino – nas telas. O filme de Salles parece aliar a estética poética com que *Vidas Secas* (adaptado do livro homônimo de Graciliano Ramos) tratou as precárias condições de vida do nordestino a elementos da linguagem do documentário, que é a base de sua formação audiovisual e que também foi uma das principais influências da maioria dos cineastas cinemanovistas, interessados no “cinema-verdade”.

Como vemos, estes dois filmes têm em comum uma influência estética e/ou ideológica básica, o Cinema Novo. Também têm em comum o fato de que seus realizadores, oriundos das classes médias e altas urbanas, fazem parte de uma elite intelectual, artística e cultural e, como tal, objetivam fazer uma leitura crítica – ou, pelo menos, reflexiva – da sociedade nacional. O filme de Arnaldo Jabor (cineasta que, apesar de alinhado ao ideário utópico revolucionário do Cinema Novo, somente fez parte desse movimento na sua segunda fase, a da crise de consciência dos intelectuais sobre os motivos do fracasso do próprio movimento em atingir aquele mesmo povo que pretendia trazer à cena e ao qual pretendia dar voz, e que, nesse processo, se lançou à tarefa de desmontar as contradições internas dos intelectuais e das classes nas quais eles próprios foram formados) questiona – uma década depois da decretação do AI-5, cujo impacto sobre o Cinema Novo e depois sobre o Cinema Marginal levou a uma imagem do Brasil que é “a própria imagem do horror”<sup>90</sup> – o papel das mesmas classes médias a que pertence seu diretor na condução histórica

---

ideológico, uma *tradução* – no sentido dado por Bhabha – de elementos da cultura realizada nas fronteiras entre diferentes sistemas culturais situados em temporalidades históricas distintas, ou seja, a visão que uma elite cultural e artística tem do “povo” estaria sendo *negociada*, com as minorias que aquela pretende representar, nos *entre-lugares* da cultura e *traduzida* de uma forma que resulta não na afirmação de uma posição ou de outra, mas na emergência de uma terceira, constituída a partir do *hibridismo* (negociação de diferenças) das duas anteriores. A favor desta interpretação, teríamos a repercussão positiva de filmes como *Central do Brasil*, *O Auto da Compadecida*, *Eu, Tu, Eles* e *Caramuru – A Invenção do Brasil* (este originalmente uma minissérie de TV da Globo) junto às camadas populares da sociedade. Talvez signifique apenas que o “povo” tem gostado bem mais de ser representado de forma “embelezadora” do que de maneira “nua e crua”, como fazia o Cinema Novo. Estaria envolvida aí uma questão *subjéctiva* de auto-imagem (e auto-estima) que leva à exigência de *reconhecimento*. Semprini aponta esta busca de reconhecimento como uma das principais reivindicações da pauta do multiculturalismo: “De um ponto de vista teórico, as experiências da diferença e do encontro com o outro são sempre enriquecedoras, pois elas representam a própria condição de emergência da identidade. Mas elas podem tornar-se experiências difíceis e desestruturadoras em suas manifestações históricas e sociológicas concretas. Quando acontece a interação, um indivíduo pode sentir que a sua auto-imagem retransmitida pelo outro (...) é uma imagem desvalorizante, discriminatória, e até agressiva. (...) A depreciação sistemática, afirmam os multiculturalistas, afeta pesadamente a auto-estima de um indivíduo e acaba sendo interiorizada e instalada no âmago de sua identidade”. Cf. Semprini, op. cit., pp. 104-105.

<sup>90</sup> Cf. Ramos, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. In Ramos, F. (org.), *História do cinema brasileiro*, pp. 373.

dos acontecimentos econômicos e sociais do país na década de 70, durante o regime militar.

Já o filme de Walter Salles, por outro lado, focaliza o mesmo povo que foi o objeto principal do Cinema Novo, mas não mais com o olhar do intelectual que se vê como seu representante e porta-voz na luta de classes (como na primeira fase daquele movimento), nem com o do cineasta engajado na crítica da sua própria classe social (como ocorreu na segunda fase do Cinema Novo). Tampouco a proposta de espetáculo alegórico<sup>91</sup>, característica da terceira fase do Cinema Novo, encontra espaço na visão de Salles. O olhar que se revela aqui, quarenta anos depois do surgimento do Cinema Novo, é o do cineasta que já não briga com a sua condição ou posição de classe, mas, por outro lado, mostra-se consciente da existência de uma representação do “povo” específica das classes e grupos a que pertence e deixa claro de antemão que a sua representação do “povo” não pretende nem pode ser equivalente àquela que o povo tem sobre si mesmo. A partir daí, Salles vai fazer uma leitura própria, *particular*, da realidade brasileira, na qual entram, sem os sentimentos de culpa ideológica de gerações anteriores, elementos estéticos e questionamentos sociais e existenciais que estão na base individual da sua formação cultural e de classe.

Ambos os filmes tiveram a seu favor, na tarefa de seleção para esta pesquisa, o fato de terem recebido vários prêmios de crítica e de público em festivais de cinema tanto fora como dentro do país. As suas performances nas salas de exibição não foram tomadas como critério especialmente relevante, uma vez que a dimensão representacional que eles carregam não é necessária nem imediatamente apreendida de forma clara, objetiva e distanciada na época do seu lançamento comercial. As circunstâncias do próprio mercado em cada período pode favorecer ou não a apreciação de um filme por parte do público das salas comerciais. *Tudo Bem* foi bem recebido pela crítica da época, mas – embora tenha tido boa aceitação por parte do público – não figura entre as maiores bilheterias do período em questão, quando as pornochanchadas ou as adaptações cinematográficas de literatura brasileira com forte apelo erótico (caso de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, em 1976, e *A Dama do Lotação*, em 1978, filmes adaptados de obras de Jorge Amado) foram as produções nacionais que mais atraíram o público espectador.

---

<sup>91</sup> Todas as informações históricas e estéticas sobre o cinema brasileiro a partir do Cinema Novo aqui apresentadas, salvo aquelas cujas referências forem indicadas, foram obtidas no livro de Fernão Ramos, cuja referência bibliográfica consta da nota anterior. A definição das fases do Cinema Novo utilizada aqui encontra-se no ensaio de Ramos indicado acima.

Por sua vez, *Central do Brasil* teve uma estrondosa repercussão junto ao público e um pouco menos junto à crítica (talvez mesmo por causa de uma aversão por parte de uma parcela da crítica especializada ao sucesso comercial de um filme “de arte” ou “de autor” nacional, muitas vezes encarado, de forma preconceituosa, como resultado de fórmulas degustáveis ao paladar de um público formado pelo cinema de puro entretenimento ao estilo hollywoodiano). No entanto, boa parte da repercussão e, conseqüentemente, do sucesso comercial de *Central do Brasil* se deveu, antes de mais nada, a circunstâncias especialmente favoráveis à mobilização do interesse do público em relação ao filme. Tendo sido o terceiro filme brasileiro a ser indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro, bem como o primeiro pelo qual uma atriz brasileira concorreu a um prêmio pela sua atuação na maior festa do cinema norte-americano<sup>92</sup>, *Central do Brasil* tornou-se motivo de orgulho nacional e, como tal, foi assistido por milhares de pessoas, que mesmo sem jamais terem especialmente apreciado o cinema “feito em casa”, com certeza apreciaram ser representadas junto a astros e estrelas de Hollywood das quais elas próprias são fãs. Embora o filme tenha tido ótima carreira comercial no mercado interno antes das indicações ao Oscar, foi a partir daí que ele se tornou quase *cult*, levando muitas pessoas às salas de cinema e, quando foi lançado para o mercado de *home video*, às video-locadoras para conferir o que tanto havia agradado aos norte-americanos e, antes deles, aos berlinenses<sup>93</sup>.

Assim, ao nosso ver, a *dimensão* do sucesso comercial de *Central do Brasil* foi antes um fenômeno sociológico do que uma rara e espontânea identificação do público com a abordagem estética e ideológica do filme sobre a realidade nacional, apesar do fato de que o nível de identificação alcançado junto ao público *antes* das indicações ao Oscar foi expressivo o suficiente para atentar a pesquisadora quanto aos indícios de uma reatualização da representação social do Brasil. O sucesso “epidêmico” ou “de contágio” de *Central do Brasil* não significa, porém, que o filme não tenha, por si mesmo, o valor e a sensibilidade necessárias para gerar esta identificação espontânea com pelo menos uma grande parte do público

---

<sup>92</sup> O primeiro foi *O Quatrilho*, dirigido por Fábio Barreto, indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1997 e o segundo foi *O que é isso, companheiro?*, dirigido por Bruno Barreto (que vive e trabalha nos EUA), em 1998, um ano antes da indicação de *Central do Brasil*. A atriz Fernanda Montenegro – indicada ao Oscar de melhor atriz pela personagem Dora em *Central do Brasil* – é, coincidentemente, também protagonista de *Tudo Bem*, filme de Arnaldo Jabor que analisamos nesta dissertação.

<sup>93</sup> *Central do Brasil* alcançou um feito inédito na edição de 1998 do Festival Internacional de Cinema de Berlim: foi a primeira vez, nos 48 anos do evento, que um filme conquistou tanto o Urso de Ouro de melhor filme quanto o Urso de Prata de melhor atriz (para Fernanda Montenegro). Foi também a primeira vez que uma produção latino-americana recebeu a premiação máxima, o Urso de Ouro de melhor filme. Cf. entrevista de Celso Sabadin com Fernanda Montenegro no artigo “Simplesmente uma dama do cinema”, no site do Decine, órgão vinculado ao Ministério da Cultura.

brasileiro<sup>94</sup>. O fato é que este sucesso, seja ele intrínseco ou extrínseco ao próprio filme, foi extremamente benéfico ao cinema brasileiro, pois a partir do “aval” dado pela mídia norte-americana, a produção interna viveu, naquele momento, uma enorme euforia em relação à chamada “retomada do cinema brasileiro”, iniciada em 1995.

Resistindo bravamente à ameaça de extinção desde o decreto que deu fim à Embrafilme em 1990, durante o governo de Fernando Collor de Mello (primeiro presidente eleito democraticamente após a abertura política que encerrou o regime militar), o cinema nacional vinha se mantendo vivo com muita dificuldade, sustentando-se quase exclusivamente, pelos cinco anos seguintes, nos braços (e cabeças) corajosos e criativos do curta-metragem e do documentário brasileiros. De 1995 em diante, a produção interna de longa-metragens recomeçou sua escalada, propiciada pela ação combinada de leis de incentivo à cultura audiovisual e investimentos da iniciativa privada.

O êxito norte-americano de *Central do Brasil* – cujo caminho já tinha sido aberto pela premiação máxima do seu roteiro pelo prestigiado Sundance Institute (dirigido pelo ator e diretor norte-americano Robert Redford), que patrocinou parte da realização do filme – foi um momento “divisor de águas” do cinema brasileiro recente, no sentido de que a atividade passou a ser encarada, pelo menos enquanto projeto a ser realizado, como indústria nacional irrevogavelmente vinculada às regras do mercado capitalista internacional, tanto por parte dos produtores

---

<sup>94</sup> Observemos, no entanto, que o público em questão – ou seja, aquele que comparece às salas de exibição e/ou frequenta videolocadoras – é formado principalmente por indivíduos das classes médias e altas urbanas, cujo acesso a ambas as formas de entretenimento é possibilitado tanto por suas condições socioeconômicas quanto pela infra-estrutura de lazer e entretenimento das grandes e médias cidades. Se o mercado comercial de vídeo popularizou o acesso às produções cinematográficas (principalmente as norte-americanas, uma vez que apenas recentemente – cerca de oito anos para cá – as produções nacionais alcançaram um certo *status* de reconhecimento que torna sua oferta ao público consumidor viável comercialmente, tanto nas videolocadoras quanto nas salas de cinema), o mesmo não se pode dizer do mercado exibidor de cinema, uma vez que o número de salas de exibição não apenas foi drasticamente reduzido nos últimos cinquenta anos (de 4.500 salas nos anos 50 para 1.600 hoje), como também foi sendo concentrado nos grandes centros urbanos e, nos últimos anos, até mesmo se elitizou, com a concentração quase exclusiva dessas salas em shopping centers. Para constatar essa elitização, basta dizer que o comparecimento do público às salas de cinema minguou de uma média de 225 milhões de espectadores nos anos 70 para 90 milhões nos anos 90. A maioria das salas de cinema nas pequenas cidades brasileiras foi fechada. Portanto, não foi o “povo” representado no filme que garantiu o sucesso e trouxe o reconhecimento a *Central do Brasil*, mas sim as classes médias e altas dos grandes centros urbanos (com 1,3 milhão de ingressos vendidos). No entanto, o excelente retorno do público popular à exibição de *Central do Brasil* em praças públicas de pequenas cidades por todo o Brasil, antes e depois da indicação ao Oscar, assim como à sua exibição na TV Globo em rede nacional na mesma época, revelou que o “povo” (que praticamente só tem acesso ao cinema pela televisão – o mais popular dos veículos de comunicação e entretenimento do país – ou em iniciativas culturais como a exposta acima) pareceu se reconhecer no filme de forma positiva ou, pelo menos, gostar da representação de si mesmo que viu nele. Cf. informações estatísticas no Caderno T nº 5, encarte da revista *Marie Claire*, de março de 2001, “Cinema + TV: parceria de riscos e vantagens”.

cinematográficos quanto por parte do Estado. No que se refere especificamente à participação estatal no projeto do cinema nacional como indústria, surgiram sinais evidentes de uma maior disposição para se trabalhar em conjunto com os produtores do setor no planejamento de políticas especialmente voltadas ao incremento da atividade cinematográfica<sup>95</sup>.

Todas essas circunstâncias renderiam *per se* uma análise sobre diversos aspectos da identidade nacional, tais como o sentimento de inferioridade diante da metrópole e, conseqüentemente, a eterna “síndrome de subdesenvolvido” que atinge não apenas o cinema, mas todas as instituições brasileiras. Aqui vemos claramente aquilo que o crítico e ensaísta Paulo Emílio Salles Gomes chamou de *dilema do subdesenvolvimento*, que é aquele entre “o não ser e o ser outro”<sup>96</sup>: a aceitação (ilusória) do outro, os EUA, em relação ao Brasil, como igual em valor, fez com que muita gente se sentisse, ainda que momentaneamente, parte de um mundo mais “desenvolvido” cujos valores poderiam, enfim, dar-lhe uma identidade ainda não encontrada ou definida em casa.

Retomando nossos critérios de escolha dos filmes para análise, é preciso dizer que, justamente por causa das implicações causadas pelas circunstâncias externas ao filme em si, capazes de distorcer ou obstruir sua devida apreciação crítica, estética e cultural, é que o sucesso comercial (ou seja, junto ao público espectador comum) não foi tomado como fator relevante para a representatividade dessas produções, seja para o cinema brasileiro, seja para a cultura nacional – e, portanto, para a nossa pesquisa. Assim, a escolha dos filmes se alicerça em fatores como: roteiro original; legibilidade da representação de família na narrativa do filme; possibilidade de leitura dessa representação em relação à outra, a de nação, que pode estar mais ou menos explicitamente vinculada à primeira; e presença na narrativa de elementos que tornam identificável a inserção do filme entre as manifestações culturais relativas a um determinado contexto social, político e econômico vigente na época de sua produção.

Outros fatores, mais diretamente relacionados à representatividade do filme dentro da produção cinematográfica nacional, são a sua repercussão junto aos críticos, teóricos e historiadores do cinema brasileiro, bem como aos cineastas e demais produtores do setor; e o seu reconhecimento estético

---

<sup>95</sup> O governo Fernando Henrique Cardoso criou, em setembro de 2000, o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica – Gedic, um órgão consultivo ligado à Presidência da República e formado por ministros de estado, cineastas e empresários do cinema, cujo objetivo é fortalecer e tornar o cinema um negócio auto-sustentável no país.

<sup>96</sup> Cf. Gomes, Paulo Emílio Salles (1996). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, pp. 90.

e artístico por meio de premiações nacionais e internacionais em festivais.<sup>97</sup> Outros fatores dizem respeito a características comuns na formação sócioeconômica, cultural e cinematográfica dos realizadores dos dois filmes, como o pertencimento às classes e grupos sociais que estão representados na elite cultural, artística e intelectual brasileira da qual eles próprios fazem parte e a atuação profissional nas áreas de artes e comunicação, ou seja, em setores tradicionalmente comandados pelas elites intelectuais. Esses dois conjuntos de fatores são importantes na medida que a representatividade dos filmes é estabelecida pelo reconhecimento dos *pares* intelectuais, culturais e sociais dos seus realizadores. Assim, as representações identificadas e analisadas encontram eco e legitimidade num grupo social mais amplo (cuja delimitação ultrapassa inclusive fronteiras geográficas e culturais), mas com características comuns aos indivíduos que o compõem (práticas, valores, representações). Como tal, tornam-se significativos para além dos indivíduos que os realizaram<sup>98</sup>.

Desse modo, procuramos circunscrever o objeto a um universo delimitado por elementos pelos quais estamos particularmente interessados, no sentido de realizar uma análise comparativa de filmes que foram produzidos por indivíduos de um mesmo grupo social (ainda que possam estar individualmente localizados em classes ou segmentos de classe diferenciados) e formação cultural semelhante, mas em momentos históricos diferentes, o que permite uma verificação mais precisa e objetiva das atualizações das representações de família e de nação em função do processo de modernização do país.

---

<sup>97</sup> *Tudo Bem* recebeu em 1978, ano de seu lançamento, os prêmios de melhor filme, fotografia e ator coadjuvante no XI Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; o Prêmio Air France nas categorias filme e diretor; e o Prêmio São Saruê da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. O filme foi premiado também na categoria melhor atriz coadjuvante no Festival Internacional de Cinema de Taormina, na Itália, em 1980. Em 1984, recebeu o Troféu Antártica como terceiro melhor filme brasileiro “dos últimos 10 anos”. No mesmo ano, foi selecionado e exibido na Semana do Cinema Brasileiro de Bruxelas, na Bélgica. Já *Central do Brasil*, além de receber o Prêmio 100 Anos de Cinema do Sundance International Award pelo seu roteiro em 1996 e de ter sido indicado aos Oscar de melhor filme estrangeiro e de melhor atriz em 1999, foi premiado no ano anterior nas categorias melhor filme e melhor atriz no Festival Internacional de Cinema de Berlim, na Alemanha.

<sup>98</sup> Quando falamos dos indivíduos que realizam os filmes, não nos referimos unicamente aos seus diretores mas à toda equipe técnica e artística, que pode (mas não necessariamente) partilhar da mesma visão de mundo do diretor ou do roteirista exposta na tela. No entanto, uma vez que a produção de um filme difere enormemente da produção de um romance, de uma tela ou de uma fotografia, os quais são, na maioria das vezes, produções individuais e não coletivas, é preciso considerar que muitos indivíduos que constituem uma equipe de filmagem podem ter interesse na realização do filme única e exclusivamente como um projeto de trabalho, com o qual obtêm recursos financeiros e ampliam seu currículo profissional. Além disso, uma equipe de filmagem profissional quase sempre é constituída por profissionais de diferentes níveis técnicos e com formações educacional, cultural e social diversas. Um assistente de direção, um diretor de arte ou mesmo uma continuísta provavelmente estarão mais próximos intelectualmente do diretor, de sua expressão artística e estética e de suas representações sociais, em função da especialização requerida por suas funções (que, geralmente, exige uma formação intelectual, artística e, às vezes, técnica mais complexa), do que um eletricista, um cabista ou uma costureira de figurinos.

A pesquisa etnográfica do material disponibilizado pelos dois filmes pretende problematizar as transformações internas à narrativa fílmica correspondente a cada um desses momentos históricos, políticos, econômicos e sociais da sociedade brasileira. Em contrapartida, a reflexão antropológica pretende iluminar a narrativa fílmica, problematizando sua relação com a representação da sociedade nacional e, ao mesmo tempo, revelando a possibilidade desta reflexão a duas mãos ou por via dupla.

No entanto, é preciso ressaltar que o objetivo da análise de representações por meio do cinema é legitimado justamente, dentre outros elementos, pelo reconhecimento atual da antropologia e demais ciências sociais quanto à diversidade de perspectivas (ou de representações ou, ainda, de “vozes”) que são apresentadas, pelos filmes, sobre um universo igualmente diversificado, ou seja, a sociedade nacional; pelo reconhecimento da existência de múltiplas *historicidades* na realidade objetiva ou concreta, onde antes se pretendia capturar a História; e pela incorporação da auto-reflexividade na abordagem dos dilemas culturais, percebidos tanto através da experiência coletiva quanto da reflexão intelectual, artística e estética particular dos indivíduos que partilham dessa experiência. As representações sociais de uma época – seja num filme, seja numa etnografia – se revelam tanto no *conteúdo* que essas representações privilegiam quanto na *forma* que elas assumem textualmente – é aqui que o ato de criar, a criatividade, passa a ser o verdadeiro agente legitimador do que se cria, aproximando as fronteiras entre cinema e antropologia ou, num âmbito mais amplo, entre arte e ciência.

## VI. Decupagem narrativa

### 1. *Tudo Bem: a crise de consciência política no final dos anos 70*

Antes de passarmos à descrição propriamente dita do filme realizado por Arnaldo Jabor em 1978, gostaríamos de fazer alguns comentários sobre o diretor e sua obra cinematográfica. Tendo se iniciado profissionalmente pela literatura e pelo teatro (e atualmente dedicando-se exclusivamente ao jornalismo), Jabor começou a fazer cinema com o grupo de jovens diretores que lançaram o movimento do Cinema Novo, entre eles Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto e Cacá Diegues. A influência do “cinema-verdade” de Jean Rouch e da *nouvelle vague* francesa foi fundamental para a formação estética e ideológica desse grupo de cineastas. Os primeiros trabalhos de Jabor, ainda fortemente motivado pelas propostas de Rouch, foram dois documentários: o curta-metragem *O Circo* e o longa-metragem *A Opinião Pública*, que introduzia em sua obra a crítica das classes médias brasileiras. Seu primeiro longa-metragem de ficção, *Pindorama*, também pretendia fazer, por meio da alegoria, uma análise crítica da realidade social e política do período mais dramático do regime militar, mas foi um fracasso de crítica e público. O próprio Jabor admite que, na tentativa de burlar a censura, o filme acabou “tão alegórico que ficou irreconhecível”<sup>99</sup>.

Um apaixonado pelo teatro de Néelson Rodrigues (que também procurava, em suas obras, expor o lado sombrio, perverso e pervertido da classe média), Jabor realizou em seguida dois filmes baseados em textos do dramaturgo carioca – *Toda Nudez Será Castigada* e *O Casamento* – a partir dos quais passou a ser considerado pela crítica o mais competente e criativo diretor brasileiro na transposição das obras de Rodrigues para o cinema. O primeiro foi um enorme sucesso de público mas o segundo não chegou a impressioná-lo. Foi nesta época que Jabor, deprimido com o desempenho de *O Casamento*, concebeu a trama central de *Tudo Bem*, realizado em 1978. O argumento original do filme surgiu durante uma viagem do seu diretor aos EUA em companhia de Cacá Diegues. Segundo Jabor, “o filme veio inteiro na minha cabeça”, tendo seu argumento sido escrito enquanto os dois amigos e colegas de profissão viajavam de carro entre San Francisco e Los Angeles. Jabor lembra que a idéia surgiu a partir da experiência de reforma do seu próprio apartamento no Rio de Janeiro, quando ele pôde vivenciar “aquela miséria [dos operários] misturada com a

---

<sup>99</sup> Depoimento feito em 2001 para uma edição especial sobre sua vida e obra do programa *Retratos Brasileiros*, do Canal Brasil, canal de TV a cabo com programação exclusivamente voltada ao cinema brasileiro.

classe média – que era eu mesmo e a minha família”. O roteiro final, redigido em parceria com Leopoldo Serran, pouco mudou em relação à versão inicial. O diretor utilizou imagens de filmes caseiros de sua infância na apresentação dos créditos iniciais e, na tentativa (bem sucedida) de conseguir convencer o ator Paulo Gracindo – há tempos afastado do cinema – a interpretar Juarez, decidiu rodar o filme totalmente em locações internas.

Considerado pelos profissionais que dirigiu um excelente diretor de atores e, pela crítica, um hábil artífice na elaboração filmica do inconsciente, Jabor também sempre se preocupou com a dimensão política no tratamento dos temas de seus filmes. Na opinião de Cacá Diegues, “*Tudo Bem* realiza de uma forma muito especial, muito correta, essa situação-limite que o cinema do Jabor vive, entre a metáfora política e o melodrama crítico, (...) junta de maneira bastante interessante as duas maiores influências do Jabor, Néelson Rodrigues e [Bertolt] Brecht”<sup>100</sup>. Um comentário intrigante foi feito, à época do lançamento do filme, por Glauber Rocha: “Em *Tudo Bem*, Jabor que vem dos Bolerosambas de N. Rodrigues, se encontra numa arquitetura de Villa-Lobos com literatura de Wiliam [sic] Reich (e naturalmente Asdrúbal Trouxe o Trombone) e a música de Tupi-Stravinsky. E Bergman (no que ele tem de melhor), Buñuel, Ferreri e Saura. Fantasmas são expulsos com elegância, meta que se denota nos primeiros Planos-Médios do filme, com Paulo Gracindo e seus três fantasmas Klassycos: Fascysmo, Burrice e Usura. Do outro lado, a Maior Atriz Nacional, Fernanda Montenegro, reformando o apartamento de Clarice Lispector... *Tudo Bem* é um saltotríplice: Idéia, Imagem, Som – por cima da Montagem Restauradora do cinema contemporâneo. É um filme moderno – aqui é a vez do Rio gerar o modelo para Nova Iorque, Roma e Paris. É a descolonização filmada com as marcas das agressões e a democratização das influências criativas, Nada é Ideologia compromisso, mas *luz e ação* – longa-metragem sobre as Loukuras da Esquizofrenia dependente”<sup>101</sup>.

É, pois, nos interstícios entre a consciência política e o inconsciente psíquico que se instala a trama de *Tudo Bem*. A descrição que se segue concentrou-se na exposição das imagens e dos diálogos, procurando antes revelar o “subtexto” emocional e as intenções conscientes das personagens do que registrar as técnicas cinematográficas utilizadas na sua construção. Portanto, optamos por recorrer o menos possível a termos técnicos na descrição de cenas e tomadas.

---

<sup>100</sup> Depoimento feito por Diegues no mesmo programa citado na nota anterior.

<sup>101</sup> Cf. Bahia, Berê, coord. (1998). 30 anos de Cinema e Festival: A História do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, p. 140.

*Tudo Bem, direção de Arnaldo Jabor, roteiro de Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran, 1978, 113 minutos.*

O filme começa com o personagem de Paulo Gracindo, Juarez, um homem de mais de 60 anos, aposentado do IBGE, diante da TV, em cuja tela vê-se apenas a barra de cor que encerra a programação da emissora, o que indica que a madrugada está bem adiantada. O resto da sala está mergulhado na escuridão e Juarez se mostra cansado e evidentemente sofrendo com a insônia. Em seguida, ouve-se cantos indígenas do Alto Xingu. A música se sobrepõe a imagens em preto e branco de um filme caseiro que mostra cenas familiares da infância do diretor. Muitas cenas de brincadeiras de crianças e destas com adultos passam uma impressão de alegria e de união familiar e companheirismo. Um dos elementos mais interessantes é, no entanto, as brincadeiras de crianças com armas de brinquedo. Outro, a folia carnavalesca das crianças, vestidas de índios americanos ou fantasmas. E, ainda, rodas de ciranda das quais participam adultos e crianças de diversas idades. Várias imagens mostram crianças de pouca idade brincando nuas. A seqüência, sobre a qual são apresentados os créditos de elenco e técnicos, termina com a vitória de um menino de dois ou três anos em sua tentativa de escalar móveis para chegar ao alto de uma mureta, que divide uma varanda de outro recinto. Este menino é o próprio diretor do filme.

Juarez, vestido com um roupão vermelho sobre uma camiseta branca, aparece novamente, desta vez sentado à escrivaninha de seu gabinete. O aposento também está às escuras e apenas a máquina de escrever antiga, na qual ele escreve uma carta a um jornal para reclamar do custo da carne, está sob a luz de uma luminária. Durante a redação da carta, Juarez evoca seus velhos companheiros, como o integralista Alarico Sombra, o poeta romântico e tuberculoso Pedro Penteadado e o imigrante italiano que se tornou industrial no ramo de massas alimentícias em São Paulo, Giacometti. Todos eles fazem suas contribuições para o conteúdo da carta, ao mesmo tempo que relembram suas vidas, anseios e ideais perdidos na memória do único sobrevivente, Juarez. Entre os assuntos que vêm à tona estão a visão do índio e de suas tradições como representantes legítimos do “verdadeiro” Brasil; a industrialização do país pelas mãos dos imigrantes europeus; o saudosismo de uma sexualidade vivenciada de forma mais vigorosa e intensa. Também surge o desânimo de Juarez diante de uma fase da vida em que o trabalho deu lugar ao ócio do aposentado e a impotência sexual se faz presente nas relações com a sua mulher.

O gabinete de Juarez é um verdadeiro depósito das memórias e das causas de sua vida. Totalmente tomado por pesadas estantes de madeira

que cobrem as paredes, o escritório de Juarez é escuro e anacrônico; nele convivem velhos livros de capa de couro, pássaros e animais empalhados, imagens de santos, a bandeira brasileira, grandes e pesados quadros representando figuras históricas e mulheres nuas idealizadas, bustos de gesso, revistas e jornais velhos, um rádio e um relógio antigos, uma cabeça de boi com longos chifres, penas de aves, cocares, uma estatueta da Justiça, cega e armada de uma espada.

O devaneio de Juarez é interrompido pelo toque da campainha e ele, a contragosto, se levanta e vai até à porta de entrada do grande e velho apartamento. O síndico do prédio, um homem pequeno e franzino, usando pesados óculos e segurando uma caneta e uma folha de papel, anuncia o motivo de sua visita, avisando que faltará água no edifício durante toda a manhã. Ele aproveita para pedir a Juarez que assine um abaixo-assinado, o que o anima momentaneamente, até descobrir que o objetivo do instrumento é vetar a presença de cães no prédio por causa da sujeira que fazem pelos corredores e hall. Juarez, apesar de intimamente indignado com o lado prosaico da reivindicação, assina o abaixo-assinado.

A cena seguinte mostra Juarez, em alegria extática, abraçado a uma jovem loira sob um cobertor. O telefone toca ao fundo. Há um corte e vemos agora Juarez dormindo ao lado de sua mulher, Elvira, numa cama de dossel. Elvira acorda com o toque do telefone e o atende. Sem obter resposta, fica furiosa e bate o aparelho, depois de xingar uma suposta amante de Juarez, que se mantém muda do outro lado da linha. Elvira resolve se levantar e vai silenciosamente até o paletó de Juarez, de onde tira um maço de notas, conta-as e, em seguida, se dirige a um altar que mantém no quarto. Escondendo as notas surrupiadas sob alguma imagem do altar, Elvira começa a falar para a santa das suas desconfianças quanto ao marido. Reclama que ele não se interessa por ela por mais que cuide e se arrume; e, irritada, garante que ele tem uma amante, uma mulher loira.

Na manhã seguinte, Elvira serve o café para o marido na sala de refeições. Juarez se mantém distante e apático, mas Elvira procura introduzir o assunto do telefonema anônimo. Juarez se irrita e Elvira acaba por dizer que ele deve ter uma amante. Juarez se irrita ainda mais, dizendo que está velho demais para essas coisas. Ouve-se Zé Roberto, o filho do casal, falando em inglês (misturado com português, ao telefone), enquanto os pais discutem. Nesse momento, entra Vera Lúcia, a outra filha do casal, em trajes de banho, pronta para ir à praia em mais uma segunda-feira de “mediocridade geral”, como faz questão de anunciar de forma sorridente. Zé Roberto, de camisa e gravata, pergunta a Vera Lúcia como se diz

churrascaria em inglês, ao que ela responde num inglês tão precário quanto o dele.

Finalmente, Zé Roberto desliga o telefone e senta-se à mesa para o café-da-manhã. Dois operários surgem à janela da sala de refeições, sobre um andaime suspenso. Um deles pergunta a Juarez quando poderão começar a reforma no apartamento. São visíveis nas paredes da sala marcas de infiltração de água e outros indícios de deterioração. Juarez procura se esquivar do assunto, dizendo que não tem condições de arcar com os custos apresentados pelo empreiteiro, mas Elvira se manifesta com irritação, dizendo que, embora o marido esteja gastando por aí, a reforma será feita, pois é um sonho que alimenta há vinte e seis anos.

O outro operário começa então a contar um caso que aconteceu em seu bairro, quando um homem matou o dono da mercearia local numa desavença e todos os clientes presentes acabaram saqueando o estabelecimento. Ele mesmo tinha pego vários frascos de xampu. E continua sorridente a sua história, contando que o morto tinha sido aberto com uma faca de um lado a outro do peito, e que o corte parecia uma faixa de diplomata, vermelha, ou então a faixa da camisa do Vasco. Juarez o observa, embevecido, e faz comentários sobre a pureza de alma, a riqueza de costumes e a fortaleza do povo. Ninguém lhe dá atenção, apenas Elvira, que escuta-o atenta, embora continue zangada com ele.

À noite, Juarez volta ao seu gabinete, onde está absorto em ouvir os mesmos cantos indígenas. Elvira surge, numa longa camisola em tons de vermelho e rosa, e tenta convencer Juarez a ir com ela para o quarto, desfiando uma série de sintomas físicos que a tornam vulnerável, exigindo portanto a atenção do marido. Este não se sensibiliza e oferece-lhe remédios contra enjôo, angústia e coisas do gênero. Elvira fica irritada e diz que, no dia seguinte, vai visitar a tia Vitória que está morrendo de câncer, sofrendo de dores horríveis para evacuar. Juarez se interessa pelos dados clínicos e fala de outro amigo que também está padecendo com uma doença. Elvira se irrita ainda mais, diante do desinteresse do marido por ela. Ela exige dele mais dinheiro para as despesas cotidianas. Juarez se exalta, ao ver seu dinheiro ameaçado, e diz para Elvira economizar mais. Ela se revolta, reclama que o dinheiro tem sumido de casa e começa a falar dos problemas que enfrenta para manter o nível da alimentação com a alta dos preços, entre outras coisas. Juarez se irrita, manda-a tomar o remédio e ir dormir, voltando para a sua poltrona e sua música indígena.

Elvira vai para o quarto mas logo volta, reclamando daquela música de “antropófagos” e desliga o aparelho de som. Volta-se para Juarez e

reclama da música de “comanches”. Os velhos companheiros de Juarez surgem novamente e observam Elvira abraçar Juarez, quando ela traz à baila o assunto da amante hipotética de Juarez e tenta seduzi-lo, depois de não conseguir sensibilizá-lo com seu choro. Juarez se deixa levar pela idéia de uma amante jovem e bonita e devaneia sobre ela, enquanto Elvira continua a acariciá-lo. Então, repete o que seu amigo Alarico Sombra lhe assopra: “É assim que você me agradece por todos estes anos de sacrifício pela família?” Elvira se magoa e vai embora para o quarto. Juarez retoma a carta para o diretor do jornal, com a ajuda de seus amigos fantasmagóricos, e a encerra com uma frase grandiloqüente sobre o “mar de lama” que se abate sobre o país.

Na manhã seguinte, na cozinha, Elvira contrata outra empregada, na presença de Aparecida, a empregada nordestina e religiosa que já servia a família. Zezé, a nova empregada, é negra. Ela fornece a Elvira o número de telefone da antiga patroa, Eliete, para que confirme suas referências. A cena seguinte mostra Zezé conversando com a pretensa “patroa” – na verdade, sua colega na prostituição – na calçada de uma grande avenida à noite. A amiga conta que Elvira tinha ligado para confirmar as suas referências e Zezé reclama de ter que voltar a trabalhar em “casa de madame”, mas afirma que, assim que der, “larga essa vida de empregada”.

A cena seguinte volta para o apartamento da família. É noite e Elvira ouve sua filha chegar da rua. Encontra-a na sala, bêbada e chorando. Vera reclama que foi abandonada numa boate pelo namorado, que foi embora com uma amiga em comum. Vera chora, lembrando que havia colocado sutiã de renda e meia fina, como a amiga dissera para fazer a fim de conquistar o rapaz. Elvira tenta acalmá-la, dizendo que “homem é tudo igual”, mas logo se volta para seus próprios pensamentos, falando mentalmente com a avó, desejando ser amada por Juarez da mesma maneira selvagem que o avô amava a avó, e pedindo à sua santa que a ajude a reconquistar Juarez. Surge, no fundo da sala, a figura encarnada de uma santa, com o peito aberto e uma coroa de flores na cabeça, enquanto Elvira se debate com seu desejo não satisfeito. Vera, bêbada e frustrada, conta que a operação de quisto que fez no mês anterior, não tinha sido de “quisto coisa nenhuma”. Depois, pergunta à mãe se “só existe cafajeste neste país”. Elvira não presta atenção: fala para si mesma que talvez uma plástica no rosto resolvesse seu problema. Vera percebe o alheamento da mãe e a chama, atônita.

No apertado quarto de empregada, Aparecida e Zezé ainda estão acordadas, deitadas num beliche. Na cama de baixo está Aparecida, vestida com uma camisola e com a coberta barata puxada até o peito. Zezé, na

cama de cima, usa apenas calcinha e sutiã e não tem nenhum cobertor ou lençol sobre o corpo. Aparecida conta sua vida para Zezé, fala de sua mãe nascida, como ela, no norte, enquanto olha um recorte de revista que, segundo Aparecida, é a única coisa que lhe restou da mãe. Atrás de Aparecida, na cabeceira da cama, está uma imagem de Iemanjá. Aparecida conta para a colega que teve uma experiência divina que mudou a vida dela, ainda no norte, e que veio para a cidade grande depois disso. Zezé pede-lhe para que conte detalhes mas Aparecida diz que não pode contar nada, que é um segredo dela, um segredo de Deus. Zezé não diz nada e Aparecida fala que Zezé não acredita nela. Zezé responde que não é questão de acreditar, que ela não tem fé nenhuma mesmo. Aparecida diz a Zezé que se sente morrendo um pouco a cada dia e que costuma se imaginar deitada num caixão, que balança de um lado para outro ao ser carregado, e que gosta da sensação. Zezé muda de assunto e conta que teve um noivo, mas que não deu certo. A partir daí, uma passa para a outra – da cama de baixo para a de cima e vice-versa – fotografias de infância e de outros momentos da vida de cada uma, que aparecem em primeiro plano: Zezé criança, o retrato do noivo de Zezé, outro de Aparecida, no qual ela tem um ar sofrido e apático.

No dia seguinte, Zezé e Aparecida, vestidas com seus uniformes de empregada, estão na cozinha, entretidas no preparo do almoço. Zezé corta uma grande quantidade de carne, enquanto Aparecida põe água para ferver. Zé Roberto, vestido para o trabalho com uma camisa azul clara e gravata, está provando alguma coisa que está sendo preparada, enquanto conversa com Zezé, dizendo que ali é um bom lugar para trabalhar, que a família trata bem os empregados, que Aparecida gosta de trabalhar para a família. Nesse momento, entra Elvira dizendo que precisa ter uma “conversinha muito séria”, sem se dirigir a ninguém em especial. Ela continua, dizendo que há vinte dias vem sumindo dinheiro da carteira de “seu” Juarez. Zezé continua de cabeça baixa, cortando a carne. Aparecida pára de fazer o que estava fazendo e olha para a patroa, chocada. Pergunta, indignada, se Elvira a está chamando de ladra. Zé Roberto se mete na discussão, dizendo que a mãe só está expondo uma situação. Elvira diz que não a está chamando de ladra mas que, se foi Aparecida quem pegou o dinheiro, pode dizer sem medo, pois ela não vai ficar brava. Aparecida tira a chaleira do fogo e coloca a mão sobre a chama enquanto diz, histérica, que ela é religiosa, não ladra. Todos gritam diante da cena, inclusive Zezé.

O barulho dos gritos se mistura, na cena seguinte, com o áudio da TV, a que Juarez assiste à noite, sozinho na sala. Na tela, imagens da pororoca do rio Araguari, que é comentada num tom sensacionalista pelo repórter. As águas avançam sobre as margens do rio e Juarez olha horrorizado para

essas imagens. Uma parede da sala, carcomida pela infiltração de água, é mostrada em primeiro plano.

Sob o olhar atento de Elvira, que a segue, Aparecida benze a sala com um turíbulo numa mão, defumando cada canto e invocando aos santos para que façam Juarez se reinteressar por sua mulher. Zezé, de aspirador na mão, observa, surpresa. Aparecida e Elvira continuam em direção ao quarto, passando por uma janela da sala, onde está, do lado de fora, Piauí, um dos operários nordestinos, que pinta as esquadrias. Ele olha a cena, com um certo descrédito. No quarto, Elvira deita-se na cama, sobre a qual caem de ambos os lados cortinas diáfanas. O ambiente é escuro, sufocante, lembrando uma câmara mortuária. Aparecida continua a defumar e a benzer tudo, incluindo a própria patroa.

Juarez entra no quarto e encontra Elvira deitada de costas, com as mãos cruzadas sobre o peito. Pergunta o que ela tem. Elvira responde que está doente. Juarez pergunta se é cólica e se ela quer um remédio. Ela se ergue sobre os cotovelos e diz que tudo que lhe cabe é aquela cama. E começa a falar das camas de mótéis para onde Juarez leva sua amante loira, de olhos azuis e unhas vermelhas, coberta de jóias. Faz poses lúbricas, como se se imaginasse nas camas redondas, giratórias, “de alta rotatividade”. Pergunta-lhe, impaciente, quando ele vai levá-la aos motéis, às “banheirinhas de água quente” nas quais Juarez se delicia com a amante. Juarez entra no espírito da fantasia de Elvira e quer saber mais, mas se mostra subitamente preocupado quando Elvira fala das “banheirinhas”. Tenta descobrir como Elvira sabe da existência delas, mas sem acreditar realmente que seja por experiência pessoal da mulher. Elvira não responde e continua a fantasiar a rival, bem vestida, usando botas de chacrete, coque alto, laquê. Diz que sabe o nome dela: Valdete. Então, Elvira senta-se sobre a cama e começa a acariciar os seios sobre a camisola e o corpete de strass preto e vermelho que usa por baixo dela, fantasiando sobre o sutiã preto e antigo de Valdete. Fala sobre a classe da rival, que parece séria, com um brilhante no dedo. Pergunta a Juarez se foi ele quem lhe deu o anel. Juarez, excitado, quer saber mais sobre as unhas vermelhas e compridas e Elvira diz que Valdete as usa para lhe arranhar as costas, como ele gosta, e conta que agora a rival tinha oxigenado todos os pelos do corpo. Juarez se entusiasma e Elvira diz que Valdete deixara tudo loirinho para poder tirar toda a roupa no motel para ele. Nesse momento, Elvira tira a própria camisola e agarra Juarez, que a recebe com vontade. Então, Elvira, sem deixar de agarrar o marido, grita para Aparecida tirar o jantar.

Juarez aparece de cueca e roupão no corredor, com uma mala na mão, em direção da cozinha. Ele cantarola. Ao entrar na cozinha, vê os amigos e

diz que está indo embora, ao encontro de Valdete, a de unhas vermelhas e compridas. Os velhos companheiros, bêbados como Juarez, riem e relembram outra polaca pela qual Juarez foi apaixonado nos anos 30 e que foi assassinada num puteiro. Os três amigos cantam e tocam músicas da época, jogando confetes uns nos outros. Alarico, com uma careca de palhaço, fala para Juarez que tudo na vida dele está agarrado nele: “teu fogão, tua geladeira, teus ovos, teus tomates, teu roupão. Toma o teu abacaxi”. Entrega para Juarez um abacaxi e lhe diz para desistir de ir atrás de Valdete e se conformar com a sua vida. Elvira chama-o de volta para o quarto. Juarez concorda com o amigo e vai ao encontro de Elvira, com o abacaxi na mão. Os amigos, muito bêbados, riem de Juarez, que queria ir atrás de uma mulher morta em 1938. Juarez, resignado, vai até Elvira, que está num pequeno corredor, no qual se encontra um telefone. Determinado, avisa a mulher que resolveu terminar tudo com Valdete e “dar um fim nesse mau passo”. Elvira fica exultante e abraça o marido, enquanto ele telefona para a suposta Valdete. Elvira segura o abacaxi que Juarez lhe passara. Juarez fala ao telefone que está tudo terminado, que a amante coloque o vestido de seda verde e saia à procura de outro. Elvira lhe diz para falar à outra que ele ama a esposa. Juarez diz o que a mulher pede e acrescenta que tem responsabilidades. Elvira pede a Juarez para dizer que acabaram-se as “piscininhas”. Juarez a atende. Do outro lado da linha, dois homens negros, grandes e gordos, dentro de um armazém, se divertem com o trote e brincam maliciosamente com o interlocutor desconhecido. Juarez desliga o aparelho desajeitadamente, ainda sob efeito do álcool. Elvira sorri, vitoriosa.

Enquanto a câmara passeia pela casa, durante o dia, mostrando os móveis e objetos afastados das paredes e protegidos por lençóis, os andaimes e escadas que serão usados na reforma, as marcas de ferrugem e infiltração nas paredes, a voz eufórica de Elvira, ao telefone, conta a uma amiga que Juarez tinha terminado com a amante na frente dela, que ela tinha mesmo ouvido o “choro grosso” da rival do outro lado da linha. Entusiasmada, Elvira diz que agora tudo vai mudar, que vai mudar tudo, o banheiro, as salas todas, que as obras vão começar.

Elvira entra na sala já ocupada pelos primeiros operários, acompanhada da decoradora. Discute com ela a cor para as paredes. Faz uma pausa para apresentar a decoradora aos operários, dizendo entusiasmada que a mulher tinha feito um curso. Os operários olham para as duas, sem entender o porquê da apresentação. As duas mulheres retomam a avaliação da sala. Vera Lúcia entra e acompanha a conversa. A decoradora sugere um tom verde garrafa ou um tom salmão. Elvira, que não cabe em si de satisfação, pede a opinião da filha, mas esta acha salmão

enjoativo. Elvira não concorda, acha que combina com os arcos, mas não se abala pela má-vontade de Vera. A decoradora sugere então outras cores e conta que havia pintado o escritório de um conhecido de Elvira num tom amarelo-xixi. Elvira pergunta a Vera o que ela acha, mas ela é sarcástica: “Lindo! Que tal um verde desarranjo, um areia vômito?” Elvira ri e pede para a decoradora não ligar para as brincadeiras de Vera, pois a filha, no fundo, entende o que a mulher quer dizer. Voltando-se para decoradora, Elvira justifica seu entusiasmo, dizendo que “são vinte e seis anos de luta” para conseguir iniciar a reforma e, agora, “vida nova!” Um operário aparece ao fundo, atrás de Elvira, de pé sobre um andaime. De marreta nas mãos, ele quebra a parede carcomida pela ferrugem e infiltração de água. Elvira fica eufórica com o barulho das marretadas e grita para o operário, com um sorriso radiante: “Derruba! Isso mesmo, derruba tudo!” Ela continua a falar, aos gritos, sobre as cores que quer em cada canto, dizendo que tudo vai ficar lindo. Enquanto ela fala, o barulho ensurdecedor da marreta fica mais vigoroso, acompanhado agora de gritos roucos e graves do operário a cada golpe. Falando mais para si mesma, Elvira agradece a Deus e, depois, a Juarez pelo início da reforma. Volta-se de novo para o operário e o incita, quase em êxtase, a continuar o desmonte: “Isso! Derruba! Derruba!”

Agora a sala está tomada de pedreiros e serventes, todos sujos de pó e tinta, vestidos com roupas de trabalho velhas e muito usadas. A maioria parece nordestina. Todos, cerca de quinze homens, estão atarefados com suas marretas, descamando o reboco das paredes. Alguns trabalham sobre andaimes precários de madeira. Um deles passa com um carrinho de mão cheio de entulho.

Há uma interrupção para o almoço. Os operários, sentados pelo chão ou sobre os andaimes de madeira, comem em suas marmitas de alumínio. A câmara mostra, em plano de detalhe, o conteúdo delas, enquanto ao fundo o rádio ligado transmite um programa popular policial. Os operários comem macarrão, arroz, feijão, às vezes um pedaço de frango ou uma verdura. Elvira se aproxima e, após lamentar a batata que caíra de uma marmita, que iria fazer falta ao operário, se desculpa por lhes interromper a refeição. Ela diz aos operários que, se pudesse, ela lhes forneceria a refeição, pois os empregados da casa sempre comem o mesmo que a família. Alguns operários protestam, dizendo para ela não se preocupar. Elvira, no entanto, faz questão de se explicar e afirma que a vida está muito cara, o que os operários devem saber bem. Todos concordam com frases ou acenos de cabeça. Elvira continua a se explicar, falando do quanto sai caro fazer a feira hoje em dia. Os operários concordam. Elvira muda de assunto e fala do Carnaval, que também mudou: antes era mais espontâneo, com todo

mundo na rua, brincando junto. Um dos operários discorda, mantendo, no entanto, uma atitude cuidadosamente respeitosa, e fala que hoje a gente tem escola de samba. Elvira concorda e pergunta em que escola ele desfila. O operário diz que ninguém ali desfila, não. Mas diz ser a Mangueira a preferida dele. Ela faz uma expressão de admiração, mostrando-se solidária com a escolha. Outro operário diz preferir a Portela e, novamente, ela procura demonstrar respeito e admiração: “a Portela, ninguém segura!”. Voltando-se para outro operário, encarapitado num andaime, pergunta em qual escola ele desfila. O operário diz que não desfila, não: prefere aproveitar os três dias para descansar. Mesmo assim, ele diz preferir a Beija-Flor. Elvira tenta mostrar que ela admira e respeita as escolas de samba: diz que ele deveria desfilar, que ela mesma desfilaria, se o marido deixasse, mas rapidamente acrescenta que a filha costuma desfilar, pois ela dança muito bem, quase foi bailarina.

Elvira muda de assunto e critica a Igreja e a opulência do Vaticano, perguntando aos operários se eles não acham aquilo uma vergonha. Todos permanecem calados, mas quando ela tenta obter deles uma resposta, eles rapidamente concordam com ela, que se dá por satisfeita. Elvira resolve encerrar sua conversa com os operários, dizendo que não pretende mais atrapalhar o seu almoço. Olha para um operário que come sentado no chão, aos seus pés, e pergunta o que ele tem na marmita. Ele diz que é arroz, feijão e carne. Ela aprova (“uma vida simples”), dizendo que, muitas vezes, um trivial simples desses é melhor que qualquer comida complicada de restaurante grã-fino. Diz casualmente que deve ser bom comer de marmita, “não é?” Eles concordam. Ela então diz que a vida é maravilhosa, que eles trabalham ali, comem sua “comidinha” no local de trabalho, depois pegam o trem para o subúrbio, voltam para suas “casinhas” e que como já são operários, quando precisam de algum “consertinho” na “portinha”, no “telhadinho” ou na “biquinha”, eles mesmos já o fazem. Eles concordam. Elvira olha para todos de maneira afetadamente compreensiva e respeitosa, como se fossem crianças, e diz que “o povo é bom, muito bom...” Diz que existem “exceções, é claro, como esses bandidos do morro”, mas que o povo em geral é muito bom, que ela gosta do povo. Conta que uma amiga vive dizendo para ela ter cuidado com pivetes, mas que ela não concorda pois o povo é bom, “não é? O povo não é bom?” Eles concordam com gestos de cabeça ou monossílabos. Elvira pede licença, dizendo que não vai mais atrapalhar a sua “comidinha” e se retira da sala.

No gabinete de Juarez, dois operários negros levantam o lençol que cobre um grande quadro, que mostra um jovem mulher branca nua, recostada num divã. O rosto não é visível, pois a figura olha para o lado oposto daquele do apreciador da obra. Quando se apercebem do que se

trata, os dois operários riem nervosamente como meninos fazendo alguma coisa proibida. Parecem divertidos e admirados com a figura feminina. Um deles diz que ela parece com a “neguinha Guiomar” e leva a sua mão ao púbis ruivo da figura no quadro, exposto ao olhar, tirando-a rapidamente como se temesse algo. O outro se abaixa diante do quadro, rindo nervosamente. Os dois riem muito, ao mesmo tempo que admiram a figura: “coisa boa”. Um deles cobre os olhos enquanto ri, um tanto envergonhado. Sem parar de rir, fica de pé e estende a mão para o lençol.

No quarto do casal, Zezé está deitada na cama de dossel, vestida com um robe rosa, provavelmente da patroa, e usa uma peruca loira. Chama Aparecida, num tom empastado, para que lhe traga o café. Aparecida, com seu uniforme de empregada, carrega uma bandeja de prata com a refeição e diz: “Pronto, Dona Zezé!” A empregada negra a empurra de volta para a porta, dizendo que está fazendo errado: “Rua! Rua, sua burra! Começa de novo!”. Aparecida repete a cena, chamando-a de Dona Elvira desta vez. Zezé pega a xícara da bandeja, com o dedinho da mão esticado para cima, e prova. Ela finge que não gosta do sabor e joga a xícara na bandeja, que acaba caindo ruidosamente no chão quando Zezé a empurra. Zezé começa a rir alto e puxa Aparecida para a cama, prendendo o corpo desta com as suas pernas nuas e afagando os cabelos de Aparecida. Esta protesta timidamente e tenta se livrar, mas Zezé não deixa, prendendo a cabeça de Aparecida com suas pernas e rolando com a moça pela cama. A câmara mostra, de cima, a bandeja e todo o seu conteúdo espalhados pelo chão, leite sujando o piso, bolachas despedaçadas por todo lado.

Zé Roberto e seus colegas de trabalho, todos de terno e gravata (com exceção de Zé Roberto, sem paletó) estão no gabinete de Juarez, divertindo-se como adolescentes em depreciar as coisas do dono da casa, que consideram velharias. Um deles brinca com uma fotografia e outro, com nenhuma verdade, pede respeito. Toninho, o mais baixo de todos, pega uma corneta e se prepara para tocá-la quando Juarez e Elvira entram na sala. Juarez, desta vez usando camisa e calças sociais sob um novo robe de seda vermelho, cumprimenta-os com ar sério. Elvira, também vestida adequadamente para receber as visitas, mantém-se ao lado de Juarez e cumprimenta os colegas do filho com a cabeça. A filha, Vera, num vestido amarelo cheio de babados, vai para o lado da mãe. Zé Roberto, num tom mais formal, apresenta seus colegas da Declair ao pai e à mãe. Elvira pede desculpas pelo desconforto por conta da reforma, lamentando pelas obras de arte que estão cobertas. Um dos rapazes tenta ser espirituoso, dizendo que elas estão todas embrulhadas. Elvira dá de ombros estudadamente, replicando: “fazer o quê, não é, meu filho?” Ela pega um copo no bar da sala e comunica a todos que irá pegar gelo para o uísque. Enquanto ela sai

da sala, Juarez diz para Vera ir ajudar a mãe, mas esta se recusa, não dando muita atenção ao pedido do pai.

Todos estão na sala de visitas com seus drinques na mão. Os rapazes e Vera se amontoam no sofá, diante de Juarez e Elvira, sentados em cadeiras, que não bebem nada. Um dos rapazes está de pé e conta uma piada de “bicha”. Ao ouvir esta palavra, Elvira dá um gritinho nervoso, mas em seguida se desculpa, dizendo que sabe que “bicha não é mais palavrão”. O rapaz termina a piada tola e todos caem na risada, estrondosamente. Juarez, com o cotovelo apoiado no braço da cadeira, enquanto segura o próprio rosto, é o único que não ri. Com uma expressão séria e fechada, mas um tanto enfadada, ele olha para Elvira, que ri de um modo exagerado e pouco convincente. Depois de uma ligeira provocação dos colegas para que Zé Roberto conte outra piada com mais talento do que o rapaz que acabara de contar a piada, o alvoroço quase adolescente se dissipa e Toninho, em pé, resolve perguntar a Zé Roberto, com um ar de gracejo: “Conta agora como foi que você conseguiu me derrubar do Departamento de Relações Públicas? Vai, conta aí!” Zé Roberto, que está sentado no braço do sofá, se levanta e vai até o colega, dizendo no mesmo tom: “Te derrubei? Quem foi que te derrubou? Te derrubei? Falei pra você: eu sou legal com todo mundo e todo mundo tem que ser legal comigo. Aí neguinho atravessa no meu caminho, eu atropelo!” Ao ouvir isso, Juarez se levanta, com o semblante franzido, e diz surpreso: “Você foi promovido e não nos disse nada?” Volta-se para Elvira: “Ele nunca nos diz nada.” Em seguida, pergunta a um colega do filho que está mais próximo: “Mas é este então o motivo da comemoração?” O rapaz aproxima-se e, num tom conciliatório, diz: “Leva a mal, não, doutor! O garotão aí é um pooço de modéstia...” Ouve-se um risinho sem-graça de Elvira. A câmara mostra um primeiro plano de Toninho, totalmente contrariado, sentindo-se desconfortável com o braço de Zé Roberto sobre seus ombros. O rapaz continua a falar com os pais do colega promovido: “O Departamento de Relações Públicas tá na mão dele. A senhora sabe o que é relações públicas? É a base do sistema, madame!” Juarez e Elvira continuam sérios e reservados. O rapaz resolve explicar melhor: conta que ele trabalha no Departamento de Química e que faz suas misturas, mas que se ele, de vez em quando, erra numa mistura qualquer e “neguinho na rua bebe e empacota”, ele e a empresa estão “fritos, pra não dizer coisa pior... É ou não é?” Juarez, a contragosto, responde: “Claro...” O rapaz continua sua hipótese: “aí chega o Super Zé Roberto”, faz umas cinquenta ligações, usa umas verbas de propaganda e livra a sua família “de ter um pai preso”. Elvira – que, enquanto ouvia o rapaz, olhava na direção de onde o filho está, com uma expressão de orgulho materno e um leve sorriso nos lábios – comenta em voz baixa: “Maravilhoso...” Juarez olha para ela, com uma

expressão sisuda. O rapaz continua, colocando a mão amigavelmente no ombro de Juarez: “Doutor, quando penso o que este garoto pode fazer por mim, fico com os olhos cheios de lágrimas...”

Diante de Vera Lúcia, sentada no sofá, Toninho começa a imitar de maneira jocosa um cantor ao estilo de Frank Sinatra, cantando uma música romântica em um inglês precário. Vera Lúcia finge ficar encabulada e pede, sem muita convicção, para Toninho parar com a brincadeira: “pára, Toninho, que saco...” Levantando, pede ao irmão para falar, enquanto se coloca ao lado dos pais do outro lado da sala. Como os outros continuam rindo e falando bobagens, pede para contarem a história direito para o pai. Os rapazes riem maliciosamente e um deles fala, dando uma volta sobre si mesmo em torno da sala: “Ela amarra o gringo e ninguém fala nada?!” Elvira pergunta o que aconteceu. Vera responde que não é nada, sorrindo sem parar. Zé Roberto, rindo satisfeito, se aproxima de Vera e diz para a mãe: “É o Bill, o Bill Thompson, da diretoria da Declair!”. Enquanto provoca a irmã – que protesta debilmente – com gracinhas adolescentes, Zé Roberto conta que o americano não saiu do lado de Vera na churrascaria. Ele continua a brincar com a irmã, dando uns apertões na cintura dela, os dois rindo felizes. Elvira, agradavelmente surpresa, diz à filha: “Não diga! Mas olha aí...Boba!” Sorrindo, ela cutuca Juarez com o cotovelo e volta-se novamente para a filha: “E você não diz nada pra gente?! Ele é bonito, bem apanhado?” Um dos rapazes diz para Vera, rindo: “Dois coelhos com uma cajadada só, né, malandra!” Vera fecha a cara, mas logo retoma o sorriso escancarado de satisfação. Vera responde, ainda com jeito encabulado, mas uma pontinha de orgulho: “Hum... É um tipo, né? Estrangeiro...” As duas se abraçam, quase eufóricas de contentamento. Vera complementa: “É charmoso...” No instante seguinte, a mãe parece ligeiramente preocupada: “Mas ele não é velho demais?” Zé Roberto diz que não: “Tem uns quarenta, quarenta e pouco...” Desta vez, quem se entusiasma é Juarez, que replica, encantado: “Quarenta e...? Quarenta e poucos anos?! Mas é um rapaz, uma criança! No meu tempo era uma dificuldade para se chegar a uma diretoria... Era um longo caminho a percorrer...” Um dos rapazes, com ar satisfeito, retruca que “agora tudo é fácil! Veja só o Zé Roberto. Garotão e já é diretor de Relações Públicas!” Ele continua, contando que Zé Roberto tinha conquistado o coração dos patrões na churrascaria com um hino dos funcionários da firma que ele mesmo compôs. Toninho protesta, mas suas palavras se perdem no alvoroço dos rapazes e de Vera, que se juntam lado a lado, no centro da sala, e se põem a cantar: “Nós somos funcionários da Declair/Lutamos pelo mesmo ideal/ Fazemos com amor e devoção/A união entre o trabalho e o capital!” Entusiasmados, eles cantam o hino mais uma vez, diante de um Juarez sorridente e satisfeito, de braço dado a Elvira, não menos feliz. Ao terminarem o hino, os jovens se jogam,

todos juntos, sobre o sofá às suas costas, fazendo uma grande algazarra. Todos riem, inclusive Juarez e Elvira.

Juarez se entusiasma e diz para os jovens que, aproveitando que eles estão tão alegres, ele vai lhes mostrar um disco raríssimo. Elvira, seguindo-o enquanto ele se dirige ao aparelho de som, implora-lhe: “Índio, não, Juarez! Pelo amor de Deus, agora não é hora de índio!” Elvira volta-se rapidamente para os convidados e pede-lhes desculpas. Ela segura o marido pelo braço para tentar lhe impedir de colocar o disco, mas Juarez, sem olhar para ela e com um sorriso de satisfação no rosto, diz apenas que “não é de índio” e continua a caminhar determinadamente até o toca-discos. Na cena seguinte, os rapazes estão novamente sentados no sofá, com uma expressão fingidamente séria, na qual se percebe um certo enfado e descaso, difíceis de disfarçar. Ouve-se trinado de pássaros. Juarez volta com a capa do disco na mão e, sorridente, diz que é o canto do uirapuru, “o canto do pássaro brasileiro”, “a flauta mágica que ressoa nas floresta da Amazônia”, “uma mensagem de paz e de amor para todas as raças humanas”. Enquanto ele fala, lendo frases grandiloqüentes na contracapa do disco, os rapazes começam a imitar passarinhos voando e a fazer caretas, nos momentos em que Juarez lhes volta as costas. A cada vez que isso acontece, eles vão ampliando os gestos jocosos, bobos como pré-adolescentes, como estudantes brincando às costas do professor na sala de aula. Alguns se levantam e batem asas, outros fingem piar, outro ainda atira pedras com um estilingue imaginário. Mas Juarez se volta para os rapazes repentinamente, surpreendendo-os antes que eles possam se recompor. Com o semblante fechado, Juarez vai até eles, que se levantam e ficam em volta de Zé Roberto. Este, envergonhado e irritado, manda o pai tirar esse som de passarinhos. Vera Lúcia sai de fininho. Juarez, muito ofendido, diz para o filho calar a boca e ter mais respeito, pois “trata-se de uma jóia brasileira” e que ele “não tem amor pelo seu pai, pela sua família, pela sua terra!”. Num tom de voz baixo, Zé Roberto reage com irritação: “Terra, pai? Mas que terra?!” Juarez chama-o de “beócio” e “imbecil” e sai da sala, furioso. Zé Roberto pergunta alto como é que ele “não tem vergonha desse negócio de passarinho”. Em seguida abaixa a cabeça e coloca as mãos nos bolsos das calças, contrariado com a situação. Os colegas de Zé Roberto, agindo feito um bando de moleques de dez anos, riem dele e um deles fala: “que tal o canto do pica-pau?” Todos começam a fazer troça do rapaz, imitando pica-paus e fazendo de conta que ele é a árvore sendo bicada. Zé Roberto, ainda envergonhado e irritado, empurra de vez em quando um ou outro que faz caretas para ele ou o toca, brincando.

Juarez está no centro da sala, tomada pelos operários que trabalham na reforma. O barulho é ensurdecedor. Juarez tenta conversar com

Francisco, o mestre-de-obras, que lhe pede mais cinco mil cruzeiros. Juarez reclama do valor, argumentando que o chefe-de-obras tinha lhe dito antes que era “só uma reforminha”. Francisco pede aos operários para pararem com o barulho mas Juarez fala: “não, não pára, não”. Ele continua a falar com Francisco, dizendo que a reforma “é coisa da minha mulher”. O mestre-de-obras diz que não dá para ser pelo valor antigo porque está “tudo podre”. Juarez argumenta que “a vida está muito dura”. O mestre-de-obras finge não escutar e Juarez pede para os operários pararem um pouco com o barulho. Ele repete mais uma vez que “a vida está duríssima” e, quando Francisco diz que não dá para diminuir o valor porque senão ele não lucra, Juarez pede para os operários continuarem com o trabalho – e o barulho. O homem diz que não dá para abaixar o preço, a não ser que despeça alguns dos operários: “*Despido* o Zeca, *despido* o Piauí...” Imediatamente, todos param de trabalhar e ficam em total silêncio. Então, um deles, Zeca Maluco, diz que vai parar o que está fazendo e ir tomar banho porque as coisas não vão bem. Juarez tenta temporizar: “Não, não, não é o caso! Afinal, nós somos todos amigos...” O mestre-de-obras diz, então, para Juarez procurar “o João dos *imposto*”, porque “INPS, o senhor sabe quanto eu pago de INPS por semana?” Washington, outro operário, defende o patrão: “É, doutor, um operário tá custando muito hoje em dia...” Piauí, com um olhar ameaçador, manda o colega calar a boca. Zeca propõe que sejam despedidos outros operários “que não estão fazendo nada”. Todos protestam ao mesmo tempo e começam a discutir entre si. Juarez só observa, com um leve sorriso divertido nos lábios. Então, Zeca termina a discussão, dizendo que “a grana acabou”. Enquanto pula do andaime para o chão, ele fala: “Eu tô com fome, tô com fome! Vou pegar o radinho de pilha do Baiano aí pra fazer uma festa no salão da minha barriga! Minha barriga sumiu! Cadê minha barriga? Quem achar a minha barriga por aí, pode deixar que eu pago a cerveja!” E vai para o fundo da sala, saltitando feito um bobo da corte.

A cena muda para mudança o ângulo oposto, com Juarez e Francisco ao fundo. O mestre-de-obras continua a reclamar dos gastos com o pessoal: “tão pela hora da morte, esses operários!” Piauí, bravo, contesta: “Que operário?! Aqui não tem operário, não, doutor! Todo mundo aqui é biscateiro! Tem sindicato, tem carteira? Não tem, então é o quê? É biscateiro mesmo, né?!” Francisco rebate: “E os *imposto* que eu pago? Queria ver se você tivesse empregados...” Piauí não se dá por vencido: “Não sei, não... Só sei que trabalhei de graça pro senhor dois dias já, na sua casinha...” O mestre-de-obras olha para Juarez e abre os braços numa posição de apelo, tentando se explicar: “Uma casinha que eu tô fazendo faz cinco anos...” Irritado, Piauí anda de um lado para outro com uma espátula para cimento numa mão, que bate distraidamente na palma da mão que está

livre: “Sei, não... Só sei que eu quero um *avanço*...” Francisco retruca, dizendo que ele já está *avançado* desde a última obra. Vira-se então para Juarez, buscando apoio: “Tá vendo só, doutor?” Juarez não se deixa convencer: “É, mas cinco mil cruzeiros é muito dinheiro...” Piauí fala para o mestre-de-obras que está com uma erisipela “que parece essa infiltração aí” (ele aponta para a parede) e que era por isso que ele queria um vale. Francisco chama a atenção de Piauí para a presença do “doutor”. Washington concorda com o chefe e diz para Piauí cooperar e deixar de criar caso. Piauí fala para o colega que ele está “puxando saco dos *home*”. Washington reage, dizendo que só está colaborando. Piauí insiste que ele é “puxa-saco” e, ainda mais irritado, reafirma que “todo mundo aqui é biscateiro! Que operário, coisa nenhuma! É tudo biscateiro, sim!” Piauí olha para um operário pendurado num andaime diante dele e pergunta: “E tu, como é o teu nome?” O rapaz encara desafiadoramente o colega e fala com raiva: “Ô, cara... Biscateiro é o cacete! Biscateiro é a tua mãe!”

Zeca Maluco aparece por baixo de um lençol velho que cobre um dos andaimes, no qual ele está pendurado, e apresenta a solução para Juarez: “*Seu* doutor meu patrão, o negócio é o seguinte: despede o *seu* Francisco! (*Zeca olha para os colegas*) Despede o patrão aí, que fica tudo mais barato, né? A gente sabe fazer o serviço mesmo... Viu, *seu* Francisco, o senhor tá despedido! Fica eu, o Washington, o Paraíba aí, e esses pé-de-poeira!” Os operários assim nomeados reclamam e discutem com Zeca. Ele brinca com eles, chutando o ar diante deles, e ri: “Pé-de-poeira, sim! Se come terra pra cagar tijolo!” Zeca continua rindo e pulando feito um sagüi no andaime, de um tubo de metal para outro. Então, ele pula para o chão, caindo sobre os dois pés, e começa a andar gingando: “Eu, doutor, o senhor não despede, não. Eu já sou desempregado! Eu descobri isso: eu sou desempregado! (*Zeca continua rindo e se pendura numa escada de madeira*) Tudo que eu ganho, eu gasto antes! E se eu ganho, eu devo. E pra quem eu devo? Eu devo pra mim mesmo!” Macaqueando para cima e para baixo na escada, com uma meia de nylon enfiada na cabeça, Zeca explica seu raciocínio: diz que, quando volta para casa, tem que deixar “uma grana” na mão do cobrador de ônibus; depois, quando pára no bar e toma uns tragos, “porque não é de ferro”, tem que “deixar mais uma grana”; quando tem que atravessar pelo terreno da tijolaria, acaba gastando o sapato e tem que “deixar” mais um pouco; aí é assaltado, “passa a grana aí, otário!”, tem que “deixar” mais outro pouco; quando chega em casa, a senhoria reclama o aluguel que ele está devendo, então acaba toda “a grana” e ele fica sem nada. Resultado: ele fica devendo, devendo para ele mesmo – “eu devo uma grana preta, uma nota pra mim mesmo!” Todos acompanham atentamente enquanto Zeca conclui: “Aí vem aquela assistente social e pergunta (*Zeca imita a mulher, com uma mão na cintura*): ‘como é que o

senhor consegue viver com esse dinheiro?’ Aí eu viro pra ela e falo: ‘Mistééério!!! Mistérios populares, minha santa!’” Todos caem na gargalhada. Animado, Zeca continua: “Aí ela diz que eu tô louco! (*Ele ri.*) Tô louco, ‘que eu morri! Morri!’” Ele pula para o chão, pega um lençol velho num andaime e se cobre com ele, brincando de fantasma. Salta de um lado para outro com o pano sobre a cabeça, divertindo seus colegas, que riem às gargalhadas. Juarez olha a cena, um tanto perplexo com a balbúrdia dos operários.

Elvira e Vera Lúcia entram, carregadas de pacotes de presente e sacolas de loja. As duas param diante da cena. Zeca tira o lençol justamente quando fica de frente para elas e fica sem jeito: “Desculpe, madame...” Ele se coloca ao lado de Juarez e continua a falar: “É o seguinte, madame, o doutor aqui tá querendo parar com a obra...” Elvira tem um ataque: “O quê?! Não! Que parar a obra, o quê! Não, senhor! Parar por quê?!” Juarez tenta argumentar: “Vai custar mais cinco mil cruzeiros...” Elvira, indignada com a simples menção da possibilidade de cancelamento da reforma sonhada, não se demove do seu propósito: “E daí?! Tira lá da poupança! Imagina! Faz vinte e seis anos que eu espero pra acabar essa obra! Não!” E sai da sala, resoluto, sem sequer olhar para Juarez, que ainda tenta convencê-la, sem muita firmeza: “Seja razoável, Elvira...” Enquanto isso, Vera Lúcia entrega uns pacotes para Zeca e Francisco segurarem, de modo que ela, toda sorridente, possa mostrar ao pai as compras que tira de uma sacola: “Olha, eu comprei um bustiê de lurex, comprei um móbile japonês, comprei também...”

No quarto de casal, Elvira experimenta um vestido de noite preto com detalhes em prata, quando percebe um operário do lado de fora da janela, pintando as esquadrias. Ela grita e, com o susto, o rapaz se desequilibra, ficando pendurado pelas mãos na beirada da janela e pelos pés no andaime suspenso (a música incidental dá o tom de suspense). Já na sala, Elvira ameaça Juarez, num tom furioso, enquanto tenta fechar o botão traseiro da gola do vestido: “Pode tirar o cavalinho da chuva! Pode tirar! São vinte e seis anos que eu espero por essa reforma!” Constrangido diante de todos, Juarez – que enrola nervosamente entre as mãos um xale vermelho, uma das aquisições de Vera Lúcia – pede a Elvira para deixar sua *défense* para depois. Elvira, histérica, grita: “*Défense?! Que défense?! Pour quoi pas?!*” Juarez tenta retomar sua autoridade e diz, sem muita firmeza: “Olha, filha, eu não admito...” Elvira o interrompe, gritando histericamente: “E quem é você pra não admitir?! Aí é que tá! Quem é você?!” Ela muda o tom da voz e fala, chorosa, que ela tem economizado a vida toda, vivido sempre com o dinheiro contado, “só Deus sabe as coisas a que tenho me sujeitado... Mas dinheiro pra piscininha de água quente você tinha!” Todos em volta estão

paralisados, ouvindo atentamente. Sentindo-se ainda mais desconfortável com a situação, Juarez olha de soslaio para as pessoas ao redor. Ele tenta mais uma vez se impor desajeitadamente, dizendo que “o momento não é próprio”. Mas Elvira volta a levantar a voz, irada: “Não! É próprio! Ué, eu falo quando eu tenho que falar! Eu não tenho papas na língua! Nem sangue de barata!” Visivelmente embaraçado, Juarez vira-se rapidamente para Francisco e diz: “Pode fazer! Pode fazer!”

Elvira se volta para um dos operários, Washington, que está mais próximo: “Já que se está com a mão na massa, vamos fazer uma reforma, ué! O senhor não acha que eu tenho razão? Pode dizer! Eu não tenho razão?” Com cuidado e um tanto hesitante, Washington concorda com Elvira, dizendo que “a madame tá certa”. E resolve dar um exemplo pessoal de quando precisou solucionar um problema no seu barraco lá no morro da Babilônia, por causa da água da chuva que entrava por uma parede “ruim” e molhava o colchão e tudo o mais. Com seu jeito de falar de malandro carioca, Washington conta que tentou dar um jeito ali e acolá mas não adiantava nada. Quando os penicos começaram a boiar pela casa e as crianças a brincar com eles, ele percebeu que tinha que tomar providências: “Reforma geral!”. Então, ele pegou “uma lata de banha de dez litros” e cortou no meio; foi buscar uma tábua de madeira “daquelas que não bicha” no chiqueiro do vizinho, Giba dos porcos, e prendeu no chão do barraco; e depois amarrou “bem forte” vários pneus em volta da tábua, bem trançados “pra água não entrar. Agora pode chover, madame, que não tem bronca! Ficou beleza!” Elvira, que ficara paralisada de perplexidade à medida que Washington contava sua história, olha atônita para as pessoas caladas à sua volta, que parecem tão perplexas quanto ela.

Na cozinha, Aparecida trabalha na pia, enquanto Zezé, de bobes na cabeça coberta por um lenço, empunha uma vassoura. Ouve-se uma batucada e Zezé, sorrindo, começa a sambar. Ela se dirige à área de serviço, onde os operários tocam um samba-enredo em instrumentos de percussão improvisados, com panelas e tampas. Zezé começa a cantar o samba-enredo e, com uma toalha presa no cabo da vassoura, finge ser uma porta-bandeira. Ela se vira em direção à cozinha, com todos os operários a segui-la com seus batuques. Todos tocam e cantam e Aparecida apenas observa, parada. Ao fundo, ouve-se uma cuíca. O grupo entra na sala, onde o desfile toma corpo. Um dos operários improvisa um leque e faz as vezes de mestre-sala para Zezé, que puxa o samba-enredo.

No banheiro, Zeca Maluco trabalha com uma ferramenta no encanamento do vaso sanitário que sobe pela parede. O cano estoura e a água irrompe do alto dele. Ele grita e todos acorrem: os operários, Zé

Roberto, Vera Lúcia, Elvira e, por fim, Juarez (os dois últimos vestem roupões de banho). O som da cuíca se amplia para toda uma bateria de escola de samba. Todos tentam ajudar a estancar o vazamento, mas tudo que conseguem é ficarem completamente molhados. Finalmente, Juarez consegue passar pelo meio das pessoas amontoadas no banheiro pouco espaçoso e chegar até o vaso sanitário, no qual sobe e, com a ajuda de um pano, tenta tampar o vazamento. Ele olha para as pessoas abaixo dele, que parecem, pelo seu olhar, estar criticando a eficácia da sua ação.

Na cena seguinte (agora sem o áudio da bateria), vemos Juarez, que veste apenas uma camiseta branca e calça escura, como se tivesse estado trabalhando no vaso sanitário, que já fora retirado do banheiro e se encontra agora sobre um banquinho ou algo parecido. Ele termina de examinar a peça e, dando uns tapinhas nela, olha para a câmara e fala: “Olha, quem quiser levar essa privadinha, pode levar!” Corte para Elvira, no quarto, fazendo uma triagem nas roupas. Segurando contra o corpo um vestido preto com uma gola debruada rosa-choque, ela olha para a câmara e diz: “Ei, pessoal! Tô dando! É velho mas é tafetá do bom, dá pra aproveitar!”

Noite. Ao fundo do quadro, está Juarez, com seu costumeiro robe vermelho sobre a roupa, sentado no seu gabinete, a ouvir uma ária operística no rádio – provavelmente de *Aída*. A sala de estar, no primeiro plano, encontra-se na penumbra. A única fonte de luz é a luminária acesa sobre a escrivaninha de Juarez. Um operário, de quem se vê apenas a silhueta, passa diante do gabinete, conduzindo um carrinho de mão para a sala de visitas, ao lado. Nesta, os operários, encarapitados sobre um andaime, imitam o cenário de uma ópera. Alguns fingem que suas ferramentas de trabalho são instrumentos musicais, como violinos. Outros usam os lençóis velhos como capas. No alto e no centro da armação de ferro, Zeca Maluco está de pé, tendo, entre as suas pernas, o vaso sanitário. Ele usa uma peruca loira e cacheada, que lhe confere o aspecto de um palhaço, e finge ser o cantor da ária, fazendo uma mímica bufa dos gestos do artista imaginado. Com um ímpeto melodramático, Zeca puxa um dos colegas para si e finge dar-lhe um beijo apaixonado no rosto. A câmara volta, num plano-sequência, para o gabinete e se aproxima de Juarez, que acompanha o andamento com uma das mãos e sorri, embevecido com a música.

Na sala de visitas, mostrada por outro ângulo, os operários estão agora em plena atividade. Apenas Piauí, parado no centro da cena e encostado num cavalete, não está concentrado no trabalho. A expressão do seu rosto é tensa e acabrunhada. Ora ele fita o chão, absorto e visivelmente incomodado por algum problema, ora observa os colegas, que passam de

um lado para outro, ocupados com seus afazeres. Com as mãos enfiadas nos bolsos das calças velhas e sujas de tinta, Piauí olha ansiosamente para a porta de entrada do apartamento, ao fundo da cena. Juarez entra em casa, vindo da rua. Com um jornal debaixo do braço, ele examina o trabalho dos operários, sem muita atenção. Ao vê-lo, Piauí vai rapidamente até o patrão e o leva até um sofá, onde está acomodada sua família (com exceção de um menino sentado no chão), muito quieta e intimidada com a situação. O operário lhe apresenta os pais (ambos bastante velhos, castigados pela vida miserável de retirantes nordestinos e vestidos com roupas humildes e sandálias baratas, ele de camisa branca e calça cinza, com um chapéu deformado na cabeça e o violão encostado no braço do sofá, ela de blusa estampada e saia rendada azul clara, com um lenço rosa cobrindo os cabelos brancos), a mulher (morena e miúda, com traços de índia ou cabocla, talvez de origem negra, num vestido branco muito simples) e os dois filhos pequenos (um menino de uns oito anos, magricela e descalço, e um bebê de colo, envolto numa manta azul clara, nos braços da mãe). Os pais de Piauí estão encolhidos no estofado, com as mãos entre as pernas e os pés cruzados diante de si, numa atitude defensiva, de auto-proteção. Percebe-se claramente o seu desconforto, bem como o da mulher de Piauí, que está entre os dois velhos e segura o bebê bem perto do peito.

Piauí conta para Juarez que ele e a sua família foram despejados do barraco onde moravam e que, por causa disso, ele não vai poder trabalhar naquele dia, pois precisa encontrar um lugar para eles ficarem. Juarez demonstra preocupação e pergunta para onde eles vão. Piauí diz que ainda não sabe. Sua mulher fala, num fiapo de voz, em “Lobo Júnior”. Juarez pergunta onde é tal lugar. Piauí diz que é um viaduto. Alarmado, Juarez diz para o operário que ele não pode ir com a sua família para debaixo de um viaduto. Piauí retruca que “é só enquanto não encontrar um lugar melhor”. Juarez, inconformado, argumenta que um viaduto “é perigoso, ainda mais com duas crianças pequenas!” Piauí fica incomodado com a observação de Juarez e diz que “não tem perigo, não”.

Vestida num longo caftã verde-dourado e com um jornal dobrado nas mãos, Elvira se aproxima de Juarez, querendo saber do paradeiro da sua colônia. Juarez apresenta-lhe a família de Juarez e conta que eles foram despejados. Elvira cumprimenta-os – “Muito prazer!” – e vai até a mulher miúda com o bebê no colo: “Que bonitinho! Posso pegar?” A moça tem uma expressão oprimida e mal levanta os olhos para Elvira, ao entregar-lhe a criança. Elvira pede licença à moça e, com o bebê nos braços, começa a fazer observações: “Oh, meu Deus! Tão pequenininho!...” Ela começa a brincar com a criança e chama Juarez para vê-la. O marido, pouco à vontade, se aproxima de Elvira, olha rapidamente para o bebê e diz, apenas

para ser educado: “É... Bonitinho...” Imediatamente, Juarez recua para a posição anterior, ao lado de Piauí, a quem pergunta o nome da criança. Piauí conta que “esse aí não tem nome ainda, não”, mas que o maior chama-se Severino Júnior. Elvira abraça efusivamente o bebê, chamando-o de “lindo”, e então pergunta à mãe da criança “se só tem esses dois”. A moça, que permanece de pé, de olho no bebê, fala que “tinha mais...”

Após um breve e constrangido silêncio, Elvira chama em voz alta por Vera Lúcia: “Vem ver! Olha que bonitinho!” A filha, num vestido branco com jeito de novo, junta-se à mãe – que lhe passa a criança – nas gracinhas um tanto afetadas que aquela faz para o bebê, exagerando ainda mais, por sua vez: “Ai, que coisinha linda, o bebezinho! Fala com a Verinha, fala! Ai, que coisinha fofa!” Enquanto fala de forma infantilizada para o bebê, Vera o agita diante de si, balançando no ar para cima e para baixo. Elvira, sorridente, participa da pantomima. A mãe da criança permanece alerta bem ao lado das duas, com a expressão fechada e ar de desconforto. Ao fundo, Zeca, Washington e outro operário estão parados junto a uma parede, com a mesma expressão séria e carregada da moça. Juarez conta para Elvira que Piauí pretende ir com a família para debaixo de um viaduto. Enquanto Vera continua a fazer caretas e biquinhos para o bebê, Elvira dirige sua atenção para o operário, a quem diz, inflamada: “Não! Pelo amor de Deus, *seu* Piauí! Que é isso? Pelo amor de Deus! Não, senhor! Larga tudo e vai procurar um lugar! Deixa a família aí! (*dirige-se à mãe do bebê*) Não é? Por uma noite não se morre! Vou falar com a Jandira. Ela é do grupo de caridade Sustentáculo. Pode deixar com a Jandira, eu falo com ela. Arranja logo, logo, pode deixar...” Vera Lúcia chama a atenção de Elvira para o bebê e brinca com ele de modo ainda mais exagerado, estalando os lábios, como se chamasse um gatinho de estimação: “Olha, mãe, olha o biquinho! Coisa pequenininha! Coisa *buuunita*! Dá vontade de comer, né, mãe? Comer!” Nesse instante, a mãe da criança resgata-a dos braços de Vera Lúcia, que olha para a moça, um tanto surpresa com sua atitude. Mas logo se abre em sorrisos e repete (em off): “Coisa fofa!”

Piauí, ao lado de Juarez, agradece a oferta de Elvira mas acha que “é melhor a gente ir pra debaixo do viaduto mesmo, viu?” Com uma expressão grave, Elvira se aproxima do operário e diz, num tom afável mas autoritário: “Não, senhor! Não, senhor! Larga tudo e vai procurar um lugar. Deixa a família aí, eu já não lhe falei, *seu* Piauí? Vai!” O operário, com as mãos nos bolsos, mantém o olhar baixo, constrangido e acuado. Finalmente, ele tira o chapéu feito de saco de papel: “Tá bom, tá bom...Tchau, pai. Tchau, mãe. Cuida do menino aí...” E sai, passando diante de Elvira, que diz ao marido: “Imagina... Viaduto... Tem também a Funai!...” Juarez corrige: “Funai? Funai é de índio!” Elvira rapidamente

percebe o erro, abanando a cabeça: “Ah... Funabem!...” E, então, encerra o assunto: “Pode deixar que a Jandira resolve!”

O velho, sentado agora numa cadeira ao lado do sofá, toca uma música de cordel, que fala da mulher amada, bela e companheira no prazer e no sofrimento, com a qual há de morrer. De pé ao seu lado, o menino observa o avô. A velha e a moça com o bebê no colo continuam no mesmo lugar no sofá. Do lado oposto da sala, acomodados sobre caixotes, banquinhos, carrinhos de mão e o que mais estiver ao alcance, os operários escutam em silêncio, atentos, a canção que lhes recorda do Nordeste. As duas empregadas da casa, em pé, logo atrás dos homens, também ouvem a música com atenção. Atraído pelo som do violão, Juarez entra na sala e encosta no batente da porta para escutar o velho retirante, encantado com a música.

Madrugada. Zezé – que veste uma blusa preta e uma minissaia branca, ambas bem coladas ao corpo – entra na casa pela área de serviço, vinda da rua e da “batalha” como prostituta. Ela parece profundamente transtornada. Com ânsias de vômito, a moça debruça-se sobre o tanque e abre a torneira, nervosamente. Abaixa o rosto em direção à água e o lava. Seu corpo inteiro, que vemos pelas costas, se convulsiona. Aparecida, metida numa camisola branca e larga, aparece na porta do banheiro ao lado do tanque e, alarmada, pergunta-lhe o que houve, se está passando mal. Zezé fecha a torneira e, sem levantar a cabeça, conta, num misto de angústia e revolta: “Vinte homens!... Vinte!...Hoje!...” Ela se desespera e, horrorizada com a situação, enumera compulsivamente: “Em Bugre, camburão, táxi, Chevrolet, caminhonete!!! Bugre! Camburão! Táxi! Caminhonete! Chevrolet!” Aparecida leva as mãos ao próprio peito, angustiada com o estado emocional da amiga. Seus olhos exprimem pena, dor e impotência. Zezé afasta-se do tanque, caminhando para trás até que suas costas sejam amparadas pela parede azulejada. Ela também leva as mãos ao peito, como se sentisse o coração doer. Chorando, a moça implora num apelo comovente: “Me ajuda, Aparecida! Me ajuda!” Com a voz embargada, Zezé se abre para a amiga, com a mão apertada contra o peito: “Eu tô sentindo um oco... um vazio aqui...” E se lança nos braços da amiga, parecendo um animalzinho ferido e com medo. Zezé abraça Aparecida e entrega-se à cálida proteção do corpo dela. Aparecida a envolve em seus braços e, por alguns instantes, as duas permanecem assim, em completo silêncio.

No quarto de empregada, Aparecida e Zezé estão uma de frente para a outra, paradas em pé no exíguo espaço para circulação. Zezé está completamente nua e imóvel, com as mãos unidas sobre o púbis. Sua pele

negra e brilhante contrasta com a alvura da camisola de Aparecida. Esta benze a amiga, impondo suas mãos sobre a cabeça e o peito de Zezé, a fim de fechar o corpo da moça à violência física, emocional e espiritual que os seus inimigos intentarem contra ela. Ao final da invocação, Aparecida segura os braços de Zezé com as mãos e repousa a cabeça no peito da amiga. Zezé a abraça docemente. De modo sutil, um canto sacro (música incidental) se inicia e preenche delicadamente o silêncio.

No quarto de casal, Juarez e Elvira se debatem de um lado para outro na cama, sem dormir. Ouve-se uma tosse seca e o choro do bebê, vindos da sala. Incomodada pela perturbação imprevista do seu sono, Elvira tampa os ouvidos com as mãos, na cama ao lado do marido. Um ponto de luz sobre fundo negro surge na cena seguinte. O ponto luminoso vai, aparentemente, se aproximando da câmara e se avolumando diante dela, até que se revela claramente: é o lume de um lampião, colocado no chão da sala, diante da família adormecida de Piauí. Apenas a mulher do operário está acordada, tentando acalmar o bebê. Ela começa a cantarolar uma música indefinida. No quarto, deitado na cama, Juarez tampa um ouvido com o dedo.

Dia. Na sala, a família de Piauí literalmente acampa no chão: diante de uma tenda improvisada com lençóis, a velha prepara café num fogareiro. Aparecida dá atenção ao bebê, no colo da mãe. Zé Roberto e Vera Lúcia entram na sala. O rapaz fala em inglês sofrível ao telefone, provavelmente com Bill Thompson, o pretendente de Vera Lúcia. A moça acompanha a conversa, excitada, interrompendo o irmão para corrigir o inglês dele. Zezé, de vassoura em punho, pára o serviço para observar os dois. Coquete, Vera Lúcia diz para o irmão dizer a Bill – que parece ter pedido para falar com ela – que ela está tomando banho. Zé Roberto fala ao telefone que Vera Lúcia “*is in the bathroom*”. A moça não gosta e pede para dizer que ela “*is taking a bath*”. Então, ela pede ao irmão para pedir ao americano que venha se encontrar com ela em casa. Nesse momento, Vera Lúcia olha à sua volta e se dá conta do acampamento da família de retirantes nordestinos em sua sala. Aflita, ela faz sinais para Zé Roberto para que perceba a situação e diz, finalmente: “*Not here! Not here!*” O rapaz cancela o encontro em casa e desliga o telefone. Os dois irmãos saem rapidamente da sala, como se fugissem de uma situação embaraçosa para eles. Juarez entra na sala em seguida e observa o acampamento, calado e carrancudo. Vendo Zezé parada ali, manda-a embora, para continuar o serviço da casa. Elvira também entra na sala, pelo lado oposto ao de Juarez. Ela cruza os braços diante do corpo e, com uma mão sobre a boca, troca olhares insatisfeitos e exasperados com o marido. Sem dizer nada, Elvira sai do recinto, contrariada com a situação. Juarez, com uma expressão resignada, segue a

esposa num passo cansado. A câmara faz um plano de conjunto da família de Piauí, que espera pacientemente pelo seu destino.

Piauí entra na sala, vindo da rua. Parece desconsolado. Washington lhe pergunta se conseguiu um lugar “pro seu povo”. O operário balança a cabeça numa negativa e conta que foi à procura de um “camarada”, Chico Balbino, que mora em um barraco em Jacarezinho, mas descobriu que ele tinha morrido. Washington comenta que as coisas vão mal para ele. A mulher de Piauí se aproxima e o operário lhe comunica que terão que ir embora. Ela concorda. Enquanto o casal se afasta abraçado, Washington cantarola: “Vou ter que voltar pro Ceará...” Lançando-lhe um olhar severo, Zeca Maluco interrompe a troça do colega, dando-lhe um tapa na cabeça.

A campanha do apartamento toca. A cabeça de Elvira surge do corredor que leva para o interior da casa, no qual ela procura ficar meio escondida enquanto observa a porta de entrada, cautelosamente. Juarez aparece atrás dela, com o mesmo ar de expectativa. A câmara mostra em seguida o hall, ao lado parede da sala na qual os operários continuam a martelar. Juarez dirige-se à porta e a abre, deixando entrar o síndico, Silvestre. Ao vê-lo, o rosto de Juarez se ilumina. Ele cumprimenta Silvestre efusivamente, mas abaixa a voz ao pedir-lhe que os “tire dessa encrenca...” Depois grita para a esposa, fora de cena: “Elvira, o síndico está aqui!” Juarez se volta para Zezé, que está parada próxima dele, e pede-lhe para trazer um cafezinho para o síndico. Silvestre recusa, dizendo que não gosta de café e que, além disso, faz muito calor para tomar café. Sorrindo exageradamente, Juarez começa a falar da obra, “tudo com muita ordem, tudo dentro da lei”. Com a expressão impassível, Severo concorda com a cabeça, mas diz que tem “más notícias”. Alguns operários param o que estão fazendo e esperam pelas novidades, bem como Zezé, desconfiada da situação. Silvestre diz para Juarez que ele vai ter de “desalojar essa gente”, apontando para a família de Piauí.

Elvira entra em cena e finge, quase histriônica, estar chocada com a intimação do síndico: “Mas como?! Pelo amor de Deus! Como?! Desalojar esses filhos de Deus?!” Silvestre diz que a situação deles “é irregular” e não há nada a fazer, pois “é o regulamento do prédio”. Teatral, Elvira eleva a voz, quase gritando a fim de ser ouvida por todos: “Não! Mas é uma falta de caridade! Vou falar com a Jandira! Eu arranjo! Pode deixar que eu arranjo! Deixa!” Elvira sai da sala. Juarez tenta detê-la, dizendo para a esposa não se meter, mas ela não lhe dá ouvidos. Ele se volta para Silvestre e pergunta ao síndico se ele “não pode dar um jeitinho”. Silvestre responde que não pode fazer nada, repetindo que “é o regulamento do prédio”. Elvira retorna com o aparelho de telefone: “Alô? Alô? É do grupo de caridade

me lascar... O senhor acha que eu vou me incomodar com isso? Eu já comi até lagartixa no Nordeste! (*Juarez e Elvira se entreolham, com ligeiro mal-estar*) Agora o senhor imagina o que é um ser humano comendo lagartixa... E eu até gostei, é até bom, sabe... Fora outras coisas: macambira, xique-xique, o diabo a quatro... Foi ou não foi, velho?” O pai de Piauí acena com a cabeça, concordando: “Batata com burro...” Piauí continua: “É ainda *fomo* do Piauí a Goiás a pé, entendeu? Pra construir Brasília...” O operário pega um recorte de revista com o pai e comenta, enquanto desdobra a folha de papel: “O meu velho aqui trabalhou em Brasília...” Ao mesmo tempo que entra áudio de cantos indígenas, a câmara começa a mostrar em plano de detalhe as fotografias do recorte: Juscelino Kubitschek e João Goulart sorrindo na inauguração da capital projetada; a população presente ao evento; Juscelino conversando com John F. Kennedy; a Esplanada ao por-do-sol... A câmara mostra Elvira, Juarez e Silvestre em primeiro plano, de costas, olhando para a porta de entrada. A família de Piauí vai se retirando do apartamento. Os operários pendurados nas estruturas de metal dos dois lados da sala se despedem ruidosamente. Washington pede ao velho que toque no violão uma música de despedida, o que é atendido prontamente com um “repente”.

A câmara, agora no ângulo oposto ao anterior, mostra o rosto contraído de Juarez. O áudio do canto indígena retorna, marcando fortemente o compasso de toda a cena. Numa alucinação, Juarez tenta atravessar a sala tomada por pessoas à volta e acima dele nos andaimes, formando uma espécie de caverna humana, escura e sufocante. As pessoas – índios, escravos, mulheres, velhos – estendem-lhe as mãos, em súplica, e agarram-lhe as roupas e partes do corpo. Ele avança com dificuldade, sentindo-se oprimido e tentando se esquivar dos suplicantes. O áudio mantém-se no quarto do casal, onde Elvira está deitada na cama de bruços, a cabeça voltada para o lençol. Juarez entra e vai logo tirando o paletó, como se a roupa também o oprimisse. Vendo Elvira deitada na cama, Juarez é tomado de um desejo súbito e deita sobre ela, agarrando-a e beijando-a selvagememente. Ela arregala os olhos, surpreendida pela fúria erótica do marido, mas se deixa levar. Juarez, porém, não consegue ir adiante. Cansado e frustrado, ele soca o colchão com o punho fechado e rola para o lado. De um ângulo do alto, a câmara mostra os dois deitados na cama, sob as cortinas transparentes do dossel. O áudio desaparece.

Tarde da noite. Juarez, metido no seu velho robe vermelho, caminha pela sala com uma garrafa de uísque na mão, completamente bêbado. Ele grita frases embaralhadas. Revoltado e humilhado, fala que “é uma esculhambação, há trinta anos, bodas de prata, eu seguro essa barquinha da Cantareira!” Os três amigos fantasmagóricos – que têm, agora, uma

aparência decadente – estão no fundo da sala. Penteado incentiva Juarez: “Isso, capitão, deixa afundar essa merda!” Alarico, porém, pede-lhe para que se acalme e Giacometti o avisa: “Calma, Juarez! Calma, senão a gente morre!” Vestida com uma camisola longa rosa, Elvira entra na sala e observa Juarez, apreensiva. Ela leva as mãos à boca e aguarda. Juarez pega um short velho e esfarrapado de algum operário, largado sobre uma escada: “Olha! Olha a roupa do povo! Quatrocentos anos segurando a barra e olha a roupa do povo! Agora, estão aí, invadindo tudo!” Chorosa, Elvira pede para Juarez, “meu filho”, ir com ela para o quarto dormir. Juarez estoura: “Dormir, o cacete! Vá pro diabo que te carregue!” Elvira tenta segurar o choro. Juarez continua a espezinhá-la: “Cadê as tuas unhas vermelhas? Cadê o teu cabelo dourado? Cadê a Valdete? Vou deixar a Valdete...” Ele começa a cantar: “Nunca, nem que o mundo caia sobre mim, nem que Deus mandasse, nem assim... eu te levo pro motel!” Elvira continua segurando o choro, humilhada. Juarez prossegue, sádico: “Olha aqui, eu nunca vou te levar pro motel de piscininha quente! Nunca! Nem que você me enforque aí, nas borrachas da tua cinta-calça!... Nem que me enforque nas malhas do teu sutiã cor-de-rosa!... Nas tuas joelheiras!... Nas tuas meias de varizes!... Nem assim eu levo você pro motel!” Juarez sorri, visualizando no vazio a amante loira imaginária e estendendo os braços em sua direção: “Valdete! Valdete! Valeska Krupskaia dos meus puteiros juvenis! Vem, calma da minha adolescência! Vem, ancas juvenis, seios infantis! Cútis aveludada como pétala de rosa! Vem, brotinho de 1930, vem!” O poeta bate palmas: “Bravo, capitão! Bravo! Bonito!” Elvira ouve tudo em completo silêncio, com a mão junto ao peito, o rosto tenso, sua feminilidade esmagada pelo peso das palavras do marido. Juarez continua em seu delírio e canta, chamando o seu “brotinho”. Elvira finalmente solta o soluço preso na garganta. Juarez, com a expressão pesada pela frustração, se rende à depressão e senta-se no chão: “Eis essa tarde fria de subúrbio, escura... Vocês mataram... Vocês mataram os meus amores suburbanos... Venham todos, entrem, para ver o medíocre panteão das minhas lembranças de classe média.. Meu chão é de lembranças...” Ele volta a cantar, dirigindo-se a Elvira: “Vai embora, vai, eu não quero você mais, nunca mais!” Elvira sai, arrasada.

Os amigos correm para Juarez, pedindo-lhe calma. Sentam-se ao redor dele. Juarez fala, pegando uma brocha no chão: “Olha aqui, eu vou mostrar pra vocês. É isso aqui o que eu sou, olha! Sou Doutor Juarez Brochaldo... O meu pintinho tá igual a gato de armazém: passa o dia todo deitado no saco...” Alarico tenta levantar o moral do amigo: “Que é isso, Juarez! Respeite: você é um homem. E os nossos ideais?” Juarez rebate: “Ideais o cacete!” Empunhando molemente a brocha, ele retruca: “Olha aqui o que nos restou daquele verão de 1940...” Giacometti segue seu

raciocínio, pensando na sua antiga fábrica de macarrão: “Do talharim dourado... Do anúncio da massa de tomate...” Juarez reage, enfim: “Quer saber de uma coisa? Eu vou acordar essa turma!” E vai se levantando, o que os amigos tentam impedir, segurando-o pelos braços. Juarez se desvencilha e entra na cozinha, derrubando panelas, com os amigos no seu encalço, na maior gritaria. Juarez sobe no tanque, se pendura na grade da proteção da área de serviço e se põe a gritar, aos altos brados: “Atenção! Atenção! Liqüidação geral! Saiam de dentro das suas cadernetas de poupança! Vistam seus pijamas e vamos para a rua! Liqüidação geral!” Penteado o incentiva: “Castro Alves, Juarez, Castro Alves!” Juarez continua: “Estamos em pleno mar! Estamos em pleno mar! Sua satisfação ou seu dinheiro de volta!” E, voltando-se para os amigos, explica: “E como eu não tenho satisfação, eu quero meu dinheiro de volta!” Então, volta a gritar para fora: “Quero meu dinheiro de volta! Quero meu dinheiro de volta!” Alarico e Giacometti, escandalizados, forçam Juarez a descer e o levam para dentro do apartamento, enquanto ele continua a gritar: “Liqüidação! Liqüidação!” Penteado, ainda na área de serviço, delira, em êxtase: “Castro Alves, Juarez, Castro Alves! Estamos em pleno mar!” E, como se também estivesse bêbado, despenca contra a parede.

Juarez volta à sala, atulhada com tábuas de madeira, montes de cimento e areia, escadas, toda a parafernália da reforma. Ele pega a garrafa de uísque no chão. Alarico e Giacometti surgem logo atrás dele. Em seguida, Penteado entra, gritando: “Estou com Castro Alves! Estou com você, Juarez!” Este dá um gole na bebida, direto do gargalo. Alarico e Giacometti agarram Penteado e começam a estrangulá-lo com a própria écharpe. Alarico diz que ele “está expulso, não é mais dos nossos!” Enquanto morre, com o sangue brotando para fora da boca, Penteado continua a falar: “Castro Alves... Castro Alves... Morro em nome da poesia...” Num plano mais aberto, a câmara mostra a sala, Juarez e, ao fundo, a área na qual antes estavam os amigos e onde agora só há o vazio. Elvira entra na sala e procura convencer o marido a ir dormir. Ele a rejeita. Vera Lúcia aparece e também tenta levar o pai para dormir. Ela beija-lhe o rosto e Juarez a olha carinhosamente, após o que acompanha docilmente a filha. Entra áudio de música coral sacra, muito soturna. Elvira permanece na sala, olhando estarrecida a imagem que surge diante dos seus olhos: a santa, de pé sobre a cama, com o peito aberto e segurando uma rosa vermelha, é apalpada nos seios e na virilha pelas mãos impacientes de um velho, que segura o cano de um revólver colado à cabeça da santa. Em seguida, a santa – agora nua, revelando uma mulher jovem, de cabelos escuros, longos e encaracolados – está deitada na cama, de olhos fechados, com fios de sangue escorrendo dos mamilos.

Madrugada. O áudio da cena anterior se estende para esta. No banheiro de empregada, ao lado do tanque, a luz fria está acesa. Zezé e Washington, completamente nus, se agarram e gemem, esfregando seus corpos um no outro foga e voluptuosamente. A câmara vai se deslocando lentamente até a porta do quarto das empregadas, que está mergulhado no escuro. Agarrada ao batente da porta, Aparecida – iluminada pela luz do banheiro – observa o casal fazendo sexo e seu rosto expressa mágoa e desespero. O áudio chega a um ápice e se estende para a cena seguinte.

No gabinete de Juarez, velas e enormes coroas de flores estão espalhadas por toda parte. Sobre a escrivaninha, o caixão de Pedro Penteadado, coberto pela bandeira integralista, é velado. A câmara mostra o corpo do poeta, subindo dos pés até a cabeça. Alarico, Giacometti e um outro homem baixinho e mirrado, usando camisas verdes e braçadeiras pretas, participam do velório. O homenzinho, de óculos grossos, com armação escura e pesada, faz um discurso, em off: “Ele era não apenas um grande poeta, mas também zeloso funcionário do Departamento de Águas e Esgoto. Aqui não jaz um cadáver; dorme um gênio!” Juarez, metido num terno bege, com camisa branca e sem gravata, está parado respeitosamente ao lado de Alarico, a quem pergunta, incrédulo: “Morreu mesmo?” Alarico responde que ele era um chato e, sem dar-lhe mais atenção, dirige-se aos seus companheiros: “Milicianos! Saudemos o nosso companheiro que sai dessa vida e parte para as milícias do além!” A música coral torna-se ainda mais soturna, grandiosa e trágica. Os três integralistas fazem a saudação nazista sobre o caixão, gritando: “Anauê! Anauê!” O homenzinho termina o ritual: “Companheiro e poeta Pedro Penteadado, presente!” Os demais dizem “presente!” ao mesmo tempo que ele. A câmara se desloca para a cabeceira do caixão e mostra, ao fundo, a presença de personalidades históricas do Brasil de diversas épocas desde o descobrimento (figuras da “nacionalidade”, índios, portugueses, um homem vestido com o uniforme azul dos Dragões da Independência) reunidos em silêncio respeitoso. A música chega à sua apoteose e finda.

Zezé, usando apenas uma calcinha e sorrindo satisfeita, se admira num espelho de mão. Aparecida a observa, muito angustiada. Finalmente, segura-lhe o braço e pergunta à colega o que está fazendo. Zezé a olha em silêncio, com um sorriso enigmático, e então, de repente, começa a cantar “Como nossos pais”. Ela canta entusiasmadamente, interpretando com vigor a letra com sua voz e seu corpo. Sempre cantando e dançando, a moça pendura o espelho de volta ao seu lugar, pega um bustiê no varal e o veste. Finalmente, coloca uma peruca de cabelos castanho-dourados, curtos e cacheados. Zezé entra na cozinha, com Aparecida, desesperada, em seu encaço. Enquanto esta amassa o avental com as mãos nervosamente, Zezé

continua a cantar e dançar, visivelmente deleitada. Ela joga utensílios e batatas para o alto, enquanto canta e dança como dançarina de boate, de calcinhas e botas pretas de cano longo. Ao mesmo tempo enciumada e angustiada pela “recaída” de Zezé no “pecado”, Aparecida pergunta a Zezé o que ela vai “fazer lá”, dizendo, num fio de voz, que “aquele lugar não presta”. Zezé não lhe dá a menor atenção. Aparecida chora, transtornada, e seu rosto está transfigurado pelo horror – que é o medo de que a amiga se “perca” e se machuque novamente. Zezé volta à área de serviço, sem deixar de cantar e dançar, pega no varal uma minissaia bege e preta imitando pele e a veste. Pega e bolsa e, apontando para Aparecida com um dedo longo e fino, termina de cantar: “É VOCÊ que ama o passado e que não vê, é VOCÊ que ama o passado e que não vê que o NOVO sempre vem...VOCÊ fica aí na casa de madame, mas EU (*bate a mão espalmada no peito*) vou pra batalha defender o meu, defender o meu...” Abre a porta de serviço e sai para o hall. Num choro histérico, durante o qual agarra o avental e aperta-o contra o peito, Aparecida corre para o quarto de empregada.

A câmara mostra a porta fechada do quarto de empregada, dentro do qual Aparecida chora histericamente. Percebe-se a luz acesa pelos vãos do respiradouro da porta, mas do lado de fora, na área de serviço, está escuro. Atraída pelo choro convulsivo de Aparecida, Elvira vai até a área e chama a empregada do lado de fora do quarto, perguntando também onde está Zezé. Sem obter resposta, ouvindo apenas o choro angustiado da moça, Elvira pede-lhe, de maneira enfática, que abra a porta. Vera Lúcia junta-se a ela e ambas pedem para Aparecida sair, mas nada acontece. Um dos operários, baixo, forte e negro, observa a cena um pouco afastado, parado ao lado do tanque, com o rosto mergulhado na penumbra. Juarez chega em seguida e pergunta, irritado, o que está acontecendo. Sem esperar qualquer resposta, começa a bater com força na porta, mandando a moça sair, mandando a moça “parar com essa frescura”. Vera Lúcia puxa o paletó do pai pedindo para ele ir com mais calma, ao que ele responde, sem a menor paciência, que a empregada “é uma histérica”. A filha pergunta à Elvira se a moça não estaria doente, mas a mãe rejeita totalmente a possibilidade: “Que doente, que nada!”. Por fim, Zé Roberto se reúne à família e, decidido a exercer também em casa sua capacidade de liderança e de iniciativa recém-promovida, toma a dianteira da situação. Depois de pedir autoritariamente para que Aparecida abra a porta, ele avisa: “Eu vou arrombar a porta, hein!” Exigindo que os demais se afastem e dêem espaço para a sua ação, Zé Roberto assume uma pose de super-herói de HQ ou de destemido policial de seriado de televisão e arremete o pé contra a porta, arrebentando a fechadura. A porta abre com estrondo e bate com violência contra a parede, reduzindo a cacos a vidraça da parte superior.

A câmara mostra o interior do quarto, no centro do qual está Aparecida de pé, numa camisola larga e branca, os cabelos desgrenhados, as mãos levantadas na altura da cabeça, as palmas voltadas para a frente, revelando chagas das quais verte sangue. Ao fundo, sobre a cama superior do beliche, vê-se uma gravura barata representando Iemanjá. Com o olhar alienado, a expressão do rosto como que suspensa, Aparecida passa em meio aos seus padrões, como se não os visse, e segue para a cozinha. Zé Roberto a segue. A moça pára em frente à lateral de um dos armários de parede, apoia as mãos contra a madeira e começa a gemer. Entra áudio de música coral sacra, diferente da anterior pela delicadeza e leveza das vozes femininas que parecem orar. Aparecida cessa de gemer e, aprumando o corpo e estendendo os braços com as mãos voltadas para a frente, retorna para a área de serviço. Ouve-se Juarez em off: “Mas é um absurdo! Um absurdo!” Ao passar por Zé Roberto, este dá um passo para trás, como se temesse o contato com a moça. Os outros membros da família também se mantêm juntos, numa atitude de autoproteção. A empregada caminha compulsivamente para fora do apartamento, com as mãos sangrando ao lado do rosto. Elvira vai em seu encalço, com Vera Lúcia ao seu lado e Zé Roberto mais atrás. Gemendo alto, Aparecida atravessa o corredor externo, aberto, voltado para os prédios e casas da vizinhança, provavelmente o hall de serviço daquele andar do prédio. Algumas pessoas que estão no corredor a observam, estupefatas com a visão das chagas de Aparecida. Elvira, que vem atrás de Aparecida numa distância “segura”, demonstra estar constrangida e envergonhada diante dos vizinhos pelo comportamento da empregada. Ela faz algumas tentativas de chamar discretamente a atenção dela: “Ô, Aparecida... Vem, minha filha... Shhhh!” Sem tirar os olhos da moça, Elvira grita, aflita, para Zé Roberto: “Vai lá, meu filho!” O rapaz, bem atrás da massa de pessoas que se juntou e segue Aparecida, faz uma débil tentativa de chamar a atenção da empregada, gritando seu nome de longe, sem, no entanto, se aproximar dela. Indiferente ao que acontece à sua volta, Aparecida segue em frente, sem dar atenção a nada nem ninguém. Em seguida, a moça surge em plena rua, primeiro em frente a um cinema de bairro, onde ela sorri, extática, olhando para o alto; depois, andando em meio aos carros que trafegam na via, a camisola manchada pelo sangue que cai de suas mãos. As pessoas na calçada, nos bares, nas portas dos estabelecimentos comerciais abertos para os clientes noturnos, param para olhá-la. Aparecida parece estar totalmente alheia à realidade e olha ao seu redor, confusa com o que vê, como se ela não pertencesse mais a este mundo.

Dia. O áudio da cena anterior se estende para a cena presente, mas o tom é mais sóbrio, pesado, agora que os tons graves das vozes masculinas se destacam no coro. Da perspectiva do corredor de serviço do andar do

prédio onde mora a família de Juarez, a câmara focaliza, em plano geral, os edifícios vizinhos, alguns dos quais com roupas penduradas em varais externos, e faz um travelling para a direita, retornando ao corredor de serviço, totalmente tomado por vizinhos, empregados, operários, curiosos da vizinhança, donas-de-casa, crianças. A maioria das pessoas carrega velas acesas, flores e imagens, enquanto todos aguardam em fila a vez de cada um poder estar na presença da “santinha”. A câmara passa por entre a multidão e se aproxima do quartinho de empregada. Na porta, Zezé, que parece ter se encarregado do “atendimento”, reza a “Ave Maria”, assim como todos os “fiéis”, dentro e fora do quarto. Neste, Aparecida está deitada na cama superior do beliche, vestida com a mesma camisola da noite anterior, alguns colares e faixas coloridos pendurados ao pescoço. O quarto minúsculo está repleto de velas acesas e imagens de santos, bem como de pessoas em busca de milagres. Ao lado da gravura colorida de Iemanjá, foi afixada outra do rosto de Jesus Cristo, em preto e branco. A câmara mostra Elvira no corredor, próxima à porta do quarto, com uma expressão ao mesmo tempo respeitosa e preocupada.

Na fila, começa uma discussão entre uma empregada negra e uma “madame” branca. Esta fura a fila e a primeira protesta: “Olha aí a fila! Eu tô na fila! Tá pensando que alguém aqui é cego? Tá furando a fila, mesmo, sua branca azeda!” A “madame”, de turbante e vestido vermelhos, óculos escuros enormes, olha a moça de cima, com arrogância: “Você deveria estar é na fila do açougue! Vou dar queixa pra tua patroa...” A moça fica indignada com a mulher: “Pode dizer! Tá pensando que ela vai me bater? Pra cima de mim? Que é que há, mulher?” E dirigindo-se às pessoas ao seu redor, a moça dispara, com sarcasmo: “Olha aí! Ela tá aqui pra ver se segura o maridinho dela, que passa o dia inteiro sobe-e-desce no elevador, passando a mão na bunda da gente!” Uma comoção perpassa a multidão quando a “santinha” levanta a parte superior do corpo, reta como uma tábua, senta-se na cama com o olhar esgazeado e faz uma reza, a qual termina com as seguintes palavras: “Vocês ficarão humildes como a sola do meu sapato!” Ela ergue os braços em louvor às duas gravuras na parede e volta a se deitar, descendo as costas bem retas para trás até encostá-las completamente na cama. Uma mulher gordinha de uns trinta e poucos anos, dona-de-casa de classe média, acompanhada do filho de cerca de oito anos, pára ao lado do beliche e, em tom de lamento, pede ajuda à “santinha”, que a observa com um ar doente: “Minha santinha, pelo amor de Deus! Eu já não sei mais o que fazer com esse menino... Já botei professor particular de matemática e tudo... Quando chega no colégio, não acerta uma conta de dividir!... E toda vez que chega nota baixa, o pai enche ele de pancada... Bate na cabeça dele... Eu já falei: ‘ô, Sampaio, não bate na cabeça do menino que aí é que ele não aprende nada mesmo...’”

O áudio da música coral sacra aumenta de volume. Aparecida começa a gemer alto, como se padecesse de dores terríveis. Zezé beija-lhe o braço e passa-lhe a mão no ombro, num gesto de afeto respeitoso. Uma enorme cruz, improvisada pelos operários com tábuas que sobraram da reforma, é levada para o quarto da “santinha”. Ela suplica em off, enquanto a cruz se aproxima da câmara, trazida por um dos operários: “Me ajuda, Jesus! Me ajuda!” No corredor, um homem negro aproveita a aglomeração para vender mate, gritando seu bordão. No quarto de empregada, a “santinha” senta-se novamente na cama, com o olhar perdido e o corpo rijo. A câmara volta ao corredor e mostra Juarez, estarecido com a multidão, tentando chegar à entrada de serviço do seu apartamento. Em seguida, vemos o síndico conduzindo um velho numa cadeira de rodas para dentro. Juarez entra na área de serviço e fica furioso: “Que diabo é isso?! Que esses macumbeiros estão fazendo...?!” Ele vê Elvira, que vai saindo de fininho: “Elvira! Que diabo é isso na minha casa?!” Então, começa a expulsar os “fiéis”, gritando: “Vão embora! Vão embora!” Ele vê o síndico e se enfurece ainda mais: “O senhor?! O senhor, que é um síndico?! Me tira essa cadeira daqui! O senhor não tem vergonha de consentir numa coisa dessas?! Vão embora! Vão embora!” Aparecida ouve a gritaria do patrão e espicha o ouvido para escutar melhor, mas rapidamente volta a deitar de olhos fechados, como se estivesse se escondendo atrás das pálpebras. Juarez se dirige ao interior da casa, expulsando todos, soprando as chamas das velas que carregam: “Vão embora! E apaguem essas velas, que vão acabar tocando fogo na minha casa! Vão embora!” No corredor, o síndico conduz o velhinho em sua cadeira de rodas, reclamando: “Mas isso é uma injustiça!” Na área de serviço, Zezé vem saindo do quartinho e Juarez, enlouquecido, a empurra para a cozinha. Este pega a cruz das mãos de alguém e a pendura sobre o ombro, na frente do corpo. O áudio de música coral sacra entra novamente. Enquanto volta com a cruz até a porta de serviço, atravessando a área já vazia, Juarez grita, com a voz entrecortada e ofegante pelo peso: “Estão pensando o quê?! Que é a casa da mãe Joana?!” Um dos operários passa correndo por ele, em direção ao interior da casa, fugindo da fúria de Juarez. No hall de serviço, a multidão grita e louva a cruz, que Juarez carrega até a metade do corredor, onde a entrega para fora por um homem moreno, com roupas e jeito de malandro. Este, finalmente, a leva embora.

Juarez volta para o apartamento pelo mesmo caminho. Encontra Elvira, seguida de Vera Lúcia, entrando na área de serviço. Elvira, de braços cruzados, encosta-se à parede. Vera Lúcia está ao seu lado. Enfurecido com o tumulto causado por Aparecida, Juarez ordena à esposa: “Nós temos de mandar essa empregada embora hoje!!!” Séria, Elvira o desafia: “Não, senhor. Por quê?” Juarez arregala os olhos, abismado:

“Como, por quê?! Elvira é enfática: “Porque não! Empregada boa é difícil de achar.” Ela dá uma espiada de rabo de olho na direção do quarto de empregada e, baixando a voz, diz: “Depois, vai que ela roga uma praga...”

Na cena seguinte, as duas empregadas estão de volta às suas tarefas de todo dia. Aparecida prepara o almoço e Zezé lava roupa, ouvindo um programa de rádio. Na sala, os operários continuam a trabalhar na reforma. A pintura – num tom verde garrafa – das paredes está no fim. Um dos operários descansa, deitado dentro de um carrinho de mão. Francisco, o mestre de obras, entra na sala e dá uma dura nos empregados para que agilizem o trabalho. Vendo o operário deitado no carrinho de mão, dá-lhe uma bronca e manda-o se mexer. Nesse instante, entra Aparecida, com o uniforme impecável, os cabelos arrumados. Washington chama a atenção dos outros operários para a entrada da “santinha”. Um deles comenta, sem alarde: “Vou levar ela pra casa...” Todos param o que estavam fazendo, alguns tiram os chapéus e bonés em sinal de respeito. Aparecida atravessa a sala. A câmara inverte o ângulo para o lado oposto do aposento. A empregada pára, vira o rosto para trás, encarando os homens, e retorna a andar, desaparecendo no interior do apartamento.

Em seguida, entra Juarez, todo arrumado e bem-vestido, usando um terno marrom-claro e camisa creme. Ele se dirige ao mestre de obras, muito irritado: “Olha aqui, o seu prazo terminou ontem! Eu quero essa casa pronta de qualquer jeito, amanhã ao meio-dia!” Ele se volta para os operários, apontando-lhes o dedo incisivamente: “Amanhã ao meio-dia, eu não quero ver mais nenhum de vocês aqui! Compreendeu?” Elvira e Vera Lúcia, que entraram na sala logo depois de Juarez, o observam. Atemorizado, Francisco balbucia: “Mas, doutor...” Juarez corta a conversa do outro, ríspido: “Não tem mas nem meio mas! O senhor trabalha de noite, de dia, faz serão, faz o que quiser! Mas amanhã eu tenho uma recepção aqui! Eu tenho gente muito importante aqui pra receber, compreendeu? Tenho visitas!” Elvira tenta acalmar o marido: “Fica calmo! Fica calmo! Isso aqui vai ficar um brinco, não vai, *seu* Francisco? Nós temos uma recepção – o noivado da minha filha!” Vestida na moda, num conjunto de blusa e saia rodada branca com sandálias de salto alto e meias soquetes (o perfeito visual “Dancing Days”, novela de sucesso na época), Vera Lúcia sorri, entre encabulada e envaidecida, e diz: “Não é noivo ainda, não, *seu* Francisco...” Elvira – também toda arrumada – protesta de imediato, ao que Vera Lúcia esclarece, sorridente: “Mãe, ainda não tem nada acertado. Ele é um amigo, assim, pra mim...” E, dirigindo-se a Juarez, confia, enquanto acaricia o braço do pai, sonhadoramente: “Ah, pai, esqueci de te contar: ele disse que vai me levar pra Disneylândia...” Vários operários acompanham a conversa, mas apenas Washington, que conserta uma

escadinha, se manifesta, cantando distraidamente: “... tudo está igual como era antes... parece que nada se modificou...” Juarez se irrita e lhe dá uma bronca, apontando-lhe um dedo reprovador: “Ô, *seu* Washington, isso aqui não é hora do calouro, não! Cala a boca e vamos trabalhar! É por isso que nunca fica pronto! Que coisa!” A campanha do apartamento toca e Juarez vai atender a porta, antes que pudesse ouvir Elvira lhe perguntar, surpresa com a sua atitude belicosa: “O que é que te deu, Juarez?”

Juarez abre a porta e encontra no hall de entrada duas mulheres, uma mais velha e “dondoca” e outra mais jovem, segurando um dalmata nos braços. A mais velha pergunta, toda sorridente e elegante: “Boa tarde! É aqui que tem uma “santinha”, que eu vim benzer o Duque? Ele está há uma semana com desarranjo intestinal, já levei no veterinário e...” Juarez a interrompe, furioso: “Minha senhora, nós não somos veterinário, não! Isso aqui não é casa de macumbeiro, não, senhora! Nós somos cristãos! O que a senhora está pensando?! Mas será possível?!” E bate a porta na cara das mulheres, sem a menor cerimônia.

No dia seguinte, na sala de visitas já pintada e quase pronta para o uso, operários e empregadas trazem e ajeitam móveis e objetos, varrem e limpam os vestígios da reforma. Um grande quadro já está pendurado na parede do fundo, no “lugar de honra” da sala. Elvira fala ao telefone com uma amiga, aliviada e feliz: “Não, acabou! Ai, meu Deus! Graças a Deus, isso acabou...” Juarez, metido no seu indefectível robe vermelho, passa pela mulher, carregando um pássaro empalhado pendurado num poleiro de madeira escura. Elvira continua: “Eu acho que tá ótimo!...Vinte e seis anos de luta...De luta!” Vendo o marido trazer aquele pássaro horroroso para a sala reformada e colocá-lo no alto da estante, Elvira tampa o bocal do telefone e fala: “Juarez, pelo amor de Deus! Aí, aí, não, Juarez! Juarez, aí, não!” Sem dar atenção à esposa, Juarez deixa o pássaro onde o colocara e diz que é o lugar dele. Elvira reclama “desse monte de lixo”, enquanto Juarez sai da sala, em busca de outros objetos de mesmo gosto duvidoso. Elvira volta a dar atenção à amiga do outro lado da linha: “Ih! Lilinha! Esqueci da Lilinha! Vem... Vem Cidinha, Carminha, Aurinha, Lindinha... A cozinha? A cozinha, não... A cozinha não deu: tudo pela hora da morte! ...Vem todo mundo!” Zé Roberto passa pela mãe e a cumprimenta, mas ela continua a falar com a amiga: “Vem! Suzel... Jandira Aranha! Como, Jandira Aranha faltar? Nunca! É minha amiga!” Dois operários deixam um sofá vermelho de dois lugares junto de Elvira, que senta-se nele. As pessoas passam carregando de tudo, quadros, cadeiras, samambaias de plástico. Enquanto Elvira continua a conversa, a câmara mostra Washington disfarçando suas ações para escapar até um busto de gesso sobre um pilar, bem em frente a Elvira, no lado oposto à mesinha na qual se

encontra o aparelho de telefone em que ela fala sem parar. Uma tomada em primeiro plano mostra o operário bebendo de uma garrafa escondida atrás do busto. Elvira ri nervosamente ao telefone, confessa à amiga estar muito nervosa e fala, sorrindo significativamente do americano, “acho que é um partido...”

Mais tarde, Juarez entra na sala, carregando um quadro da Santa Ceia. Enquanto procura um lugar onde pendurar o quadro, ele repreende os operários, que comem de suas marmitas sentados no chão: “Vamos acabar logo esse almoço! Isso não é piquenique, não! Vamos trabalhar! A festa é daqui a pouco, hein! Não demora muito, não!” Vera Lúcia entra na sala, enrolada numa toalha branca, grandes bobes nos cabelos e sandálias de salto alto nos pés. Ela, que tem uma peça de lingerie nas mãos, pergunta ao pai se chegou uma encomenda qualquer. Os operários param de comer e olham para a moça, quase nua. Juarez fica boquiaberto com a falta de pudor da filha e a repreende: “Que é isso?! Isso é maneira...? Menina! Isso é maneira de sair do quarto com os operários aqui?!” Vera Lúcia sai da sala antes do pai concluir a frase, enquanto Elvira entra pelo mesmo lado, com um buquê de flores na mão. Juarez acusa a esposa: “Você também educa a sua filha, que eu vou te contar!” Elvira não se abala e rebate: “Que mania a sua também! E daí? Que puritanismo!” Juarez continua reclamando dos modos da filha, mas Elvira segue adiante, sem lhe dar maiores atenções. Juarez observa as paredes da sala, falando consigo mesmo sobre onde pendurar o quadro. Por fim, desiste e sai, levando o quadro junto.

Washington está sentado no chão, comendo de sua marmita. Ao seu lado, um operário franzino observa-o. Há uma banana perto de Washington e o outro a pega, descasca-a e começa a comê-la. Washington coloca calmamente sua marmita no chão e se volta para o colega: “Dá essa banana aí, ô cara!” O outro retruca: “A banana é minha.” Washington se enfeza: “Rapaz, tu vai me dar isso aí agora!” O outro, impassível, responde: “Essa banana eu trouxe de casa, lá no Morro do Agudo.” Washington se irrita: “Tu é um bosta mesmo!”, ao que o outro rebate: “Sou um bosta, se eu fosse teu irmão!” Washington agarra o pulso do rapaz e diz, apontando-lhe um dedo na cara: “Ô, rapaz... Tu, pra ser meu irmão, precisava ser muita coisa, porque tu é um ladrão!” Totalmente calmo, olhando firmemente para Washington enquanto mastiga a banana, o outro operário retruca: “Ladrão? Ladrão, só se eu fosse filho da sua mãe...” Washington se enfurece: “Como é que é?!” O rapaz o enfrenta, sem se alterar: “É isso mesmo!” Completamente transtornado de raiva, Washington parte para cima do rapaz franzino e o agarra, imobilizando-o com os braços. Os demais operários ficam em polvorosa com a expectativa da briga. Alguns gritam e pedem calma aos dois colegas, tentando impedir que a violência seja

deflagrada, mas tudo acontece muito rápido. Washington joga o rapaz no chão e o imobiliza entre as suas pernas. Os outros operários se lançam sobre ele, na esperança de evitar a tragédia que se desenha. É em vão. Sentado sobre o colega, Washington pega uma marreta que estava jogada por perto e dá um único golpe na cabeça do seu ofensor.

Certeiro, o golpe da marreta mata o rapaz instantaneamente, segundos antes de Elvira entrar na sala, sem qualquer idéia que tinha acabado de se passar ali. Ao ver o corpo e o sangue no meio da sua sala de visitas, Elvira entra em estado de choque e começa a gritar histericamente. Juarez, os filhos e as empregadas acorrem para a sala, alarmados pelos gritos e pela confusão. Sem conseguir parar de gritar, Elvira escorrega para o chão, onde fica de joelhos, quase em posição fetal. Imediatamente, é amparada pelo marido e pelo filho, estarrecidos com a visão do corpo sem vida do operário. Ao ouvir os gritos de Elvira, Washington parece se dar conta repentinamente do que fez. Com um olhar alucinado, sem saber direito o que fazer, ele se aproxima de Elvira, mas em seguida entra em pânico e foge. Os outros operários se aproximam do corpo do colega, cheios de temor. A câmara mostra o rosto do cadáver, com os olhos abertos e estatelados, envolto por uma poça de sangue que se espalha pelo tapete persa vermelho. A marreta ensangüentada encontra-se a poucos centímetros da cabeça do rapaz assassinado.

Horas depois, ao cair da tarde. A sala de visitas está na penumbra e o cadáver do operário, no mesmo lugar em que foi morto, sobre o tapete. No primeiro plano, do lado esquerdo do enquadramento, de pé junto a uma mesinha, Zé Roberto anda nervosamente de um lado para outro, gritando ao telefone com alguém da Homicídios, para quem reclama da demora do rabeção para vir retirar o corpo. Ao fundo, sentado no sofá diante do qual está estendido o operário assassinado, Juarez abaixa a cabeça, segurando-a entre as mãos, numa atitude de exasperação. Ao seu lado, em pé, Elvira concentra-se na conversa do filho ao telefone, a quem observa de braços cruzados diante do corpo. Ela mantém uma postura altiva, vestida num longo preto, mas percebe-se a sua aflição diante da situação de ter um cadáver no meio da sala a duas horas da chegada dos primeiros convidados da noite. Vera Lúcia, num vestido de noite branco, está de pé junto a uma estante, no lado direito do enquadramento, também em primeiro plano. Alheia e impassível diante da tragédia aos seus pés, ela aproveita para dar os retoques finais na maquilagem, enquanto espera o irmão resolver o problema da remoção do corpo do operário. Dando vazão ao seu jeito autoritário, Zé Roberto continua a gritar e a se impor ao funcionário da delegacia, lançando mão de suas relações de “amizade” com o delegado (“Eu já falei com o seu chefe! Seu chefe! O Medeiros, eu conheço ele!

Disse que você ia tomar as providências!”) e, no limite da sua impotência, fazendo ameaça ao emprego do funcionário que o atende do outro lado da linha (“Ou você manda logo esse rabeção ou... ou... ou, então, você vai procurar outro emprego!”). Sem conseguir resolver a situação, Zé Roberto desliga o aparelho, enfiando as mãos nos bolsos e balançando o corpo de um lado para outro, como se sentisse desconfortável com o fato de não ser, afinal, tão infalível na tarefa de “limpar a barra” das pessoas dentro da sua própria casa quanto costuma ser (e a se orgulhar disso) na empresa onde trabalha.

A câmara mostra o corpo do operário morto estendido no chão, enquanto entra áudio de música de orquestra, que toca “Besame Mucho”. Corte para a sala cheia de convidados, vestidos para a noite, que conversam e bebem animadamente. A câmara passeia entre os convidados, passando por Zezé que, metida num uniforme preto e branco impecável, serve canapés, até chegar ao local onde está Elvira. Sentada num pufe junto à estante, ela conversa com uma mulher de meia-idade. Sob o pufe, uma mancha de sangue aparece. Ao se dar conta dela, Elvira muda de posição, ajeitando-se de forma a esconder a mancha sob o vestido longo. Num outro canto da sala, Zé Roberto, Vera Lúcia, Juarez, o síndico do prédio e alguns dos deslumbrados colegas de trabalho de Zé Roberto ladeiam o noivo de Vera Lúcia, Bill Thompson, muito sorridente e sociável. O executivo americano, vestindo um terno preto acompanhado de uma gravata de seda vermelho sangue, aparenta uns quarenta e poucos anos, os poucos cabelos penteados de modo a disfarçar a calvície. Todos brincam e riem, quando Thompson arrisca uns passos de samba, procurando demonstrar seu conhecimento sobre a cultura e os costumes brasileiros. A câmara volta para Elvira, que nota outra mancha de sangue no lado oposto da sala. Ela chama Zé Roberto, que imediatamente toma o posto da mãe no pufe. Com presteza, Elvira se reúne ao grupo de convidados sob cujos pés se encontra a mancha. Assumindo o papel de anfitriã, ela procura atrair a atenção dos convidados para si mesma, enquanto providencia a ocultação da mancha de sangue, postando-se sobre ela. Elvira agradece a presença das pessoas e não pára de dizer que está “muito feliz!”, rindo histrionicamente. Por sua vez, Zé Roberto está ansioso para voltar para perto do chefe – e futuro cunhado – americano. Ele pega então uma senhora idosa que está de pé ao seu lado pelos ombros e a obriga a se sentar no pufe, no seu lugar.

A câmara volta para o grupo – ao qual Elvira se juntou – em torno do americano. Juarez, que é todo sorrisos e atenções, muda de expressão, que se torna mais grave e concentrada, ao arriscar uma pergunta ao futuro genro, na qual toma cuidado na escolha das palavras: “A sua companhia mexe com satélites artificiais?” Thompson, atencioso e rápido na resposta,

diz num português mastigado: “Não exatamente. Nós fabricamos *relays* de malacaxeta de Minas Gerais para telecomunicações”. Acrescentando um ar admirado à expressão grave e concentrada, Juarez lança um olhar para as pessoas ao seu redor e comenta: “Ah, muito interessante!” O americano continua: “Sem *relays* de malacaxeta, *satellite no up, non* sobe. Isto é muito importante!” Vera Lúcia abre um grande sorriso de aprovação. Thompson coloca uma mão no ombro de Juarez e comenta, sorridente: “Ontem mesmo subiu um em *Indonesia!*” O síndico dirige-se ao americano, perguntando num tom respeitoso: “O senhor não acha que o futuro da humanidade depende da eletrônica?” Thompson, sem dar muita atenção ao homenzinho, responde com um breve e desinteressado “*yeah... yeah...*” e volta a falar com o futuro sogro, sempre segurando um copo numa das mãos: “*Indonesia!... Índia... ‘Paquistaô’! Every world!* Todos países do mundo têm agora *satellite... It’s... uma espécie de... a kind of... global village!* Aldeia global!” Deslumbrados, todos em volta acenam a cabeça ou fazem comentários monossilábicos, concordando com o americano. O síndico arrisca um comentário num inglês equivocado: “*Very ‘intérêssanting’!*”, no que é corrigido sutilmente por Thompson: “*Very interesting...*” O americano continua: “*You send television waves... ondas de televisão... para o céu. (todos seguem com o olhar o dedo que o americano aponta para o alto)* Ondas de televisão ‘vai’ para o céu, bate em *satellite* e *satellite* manda de *vuelta olas para la tierra!* (todos acompanham o dedo do americano que aponta para o chão) *Every world... todo o mundo... fica menor! Nós ‘comunica’... ‘comunica’ tudo! (Vera Lúcia ri, encantada)* Fica... uma espécie de *comunicación universal, international!*” Todos sorriem, satisfeitos e cordatos. Com um sorriso de lado a lado do rosto, Juarez comenta: “É bom pra futebol, né?” O rosto de Thompson se ilumina: “*That’s it!* Pelé chuta *football* em New York Kosmos, *goal* em Copacabana!” Todos riem com a piada tola do americano e Juarez dá palmadinhas satisfeitas no braço do futuro genro.

Nesse instante, ouve-se um canto de lamento, vindo do interior do apartamento. É Aparecida. Os anfitriões e convidados parecem constrangidos. Furtivamente, Elvira sai da sala e vai até a cozinha. Ao abrir ligeiramente a porta, ela leva a mão aos olhos, reagindo à visão do cadáver do operário, que está estendido sobre a pia, cercado de velas. Cantando com uma voz cristalina, Aparecida vela o morto. Elvira pede à moça o balde de gelo e volta para os convidados.

Na sala, o americano está de pé sobre uma cadeira, explicando o mecanismo de funcionamento de um satélite. Ele utiliza um objeto de prata, que lembra um globo, como satélite: “Faz de conta que isto é *satellite*. *You are* Mato Grosso... *You are* Rondonia... *You are* Goiás... *You are* Rio

Negro... *And satellite goes around... gira... gira... sending television waves... bombardeando terra com programas, video tapes... Around... round... round.... round....*” A câmara muda de ângulo, enquadrando a sala por trás do americano, que domina a cena, no ponto mais alto, sobre a cadeira. Todos acompanham com seus corpos os movimentos circulares que Thompson faz com o objeto no ar. Ao final da sua explicação, as palavras degeneram em música. O som das palavras (“*round... round...*”) vai tomando posse de todos os convidados, que começam a cantar e a balançar seus corpos no ritmo da música. Logo, todos erguem seus copos e taças no ar, movidos pelo movimento contínuo e hipnótico do gesto de Thompson. A câmara retorna brevemente à cozinha, onde Aparecida vela o operário assassinado. Ouve-se a cantoria dos convidados ao fundo, que se mescla ao lamento cantado pela moça. A câmara retorna à sala, mostrando os convidados pelo mesmo ângulo anterior. A música agora envolve a todos, que sorriem e cantam, extasiados. O balanço sincrônico dos corpos toma conta do grupo, que torna-se massa. A cantoria lembra agora alguma canção de antigos filmes musicais americanos, do tipo que cantavam Fred Astaire, Gene Kelly e Frank Sinatra.

Corte para imagens aéreas das Cataratas do Iguaçu. A cantoria da cena anterior dá lugar à mesma música, agora orquestrada de forma grandiloqüente. As imagens, somadas ao áudio, lembram as cenas finais de vários filmes americanos da década de 40 – com a diferença de que, em lugar das Cataratas do Iguaçu, mostravam Niagara Falls. Um fundo verde claro entra e, com ele, o áudio de cantos indígenas, que acompanha a exibição dos créditos técnicos do filme, encerrada com a palavra FIM.

## 2. *Central do Brasil*: a consciência da crise ética no final dos anos 90

Como fizemos com *Tudo Bem*, antes de passar à descrição de *Central do Brasil*, gostaríamos de tecer alguns comentários sobre o diretor e sua obra. Filho de um poderoso banqueiro (Walter Moreira Salles) e irmão mais velho de um premiado documentarista, (re)conhecido por sua polêmica abordagem da violenta e crônica “guerra civil” instalada entre a polícia e os líderes do tráfico de drogas nos morros e favelas do Rio de Janeiro (João Moreira Salles, diretor de *Notícias de Uma Guerra Particular*)<sup>102</sup>, Walter Salles vive e trabalha numa fronteira de negociação ainda considerada improvável – se não impossível – por muitos materialistas convictos da predominância básica da luta de classes nas relações sociais: aquela entre sua origem familiar e social na elite dirigente do país e sua preocupação individual, humana, intelectual, ética, estética e social em relação às desigualdades e à questão da identidade cultural brasileira.

Formado em Economia e iniciado na atividade cinematográfica pelo documentário, Salles realizou seu primeiro filme ficcional de longa-metragem, *A Grande Arte*, na década de 90. Embora já apresentasse elementos caros ao trabalho do diretor, como as vidas marginais, assim como uma fotografia impecável, obteve uma fria recepção da crítica, que o rotulou de “americanizado”. O longa seguinte, *Terra Estrangeira*, logo após o confisco do dinheiro da população feito pelo Governo Collor, trata da perplexidade de todos diante do que estava acontecendo no país, da

---

<sup>102</sup> Neste documentário (co-dirigido por Katia Lund e realizado em 1998, mesmo ano da produção de *Central do Brasil*), João Moreira Salles divulga declarações inesperadas e surpreendentes das maiores autoridades policiais encarregadas do combate ao tráfico de drogas e depoimentos francos e emocionados dos dois lados envolvidos – policiais e traficantes – assim como dos moradores locais que sobrevivem em meio (*na fronteira*) ao fogo cruzado entre os dois primeiros. Durante a produção do filme, o cineasta tornou-se amigo de Marcinho VP, um dos principais líderes do narcotráfico carioca, ao qual teria pago para que escrevesse um livro – razão pela qual chegou a ser investigado pela polícia, gerando na época uma ampla e explosiva cobertura pela imprensa. João Moreira Salles declarou, em entrevista para a *Revista do Cinema Brasileiro*, programa do *Canal Brasil*, em maio de 1999, que a polícia brasileira é corrupta e violenta porque esta forma é a única que a sociedade em geral considera eficaz na manutenção das linhas divisórias geográficas, sociais e culturais entre as classes privilegiadas e as classes desfavorecidas – que, no Rio de Janeiro, se encontram numa concreta e ameaçadora situação fronteiriça, uma vez que os bairros nobres da cidade se localizam ao pé dos morros nos quais se amontoam bandidos e excluídos sociais, numa tensão permanente entre as desigualdades socioeconômicas: “a polícia que a gente tem, corrupta e truculenta, ela é o que a gente quer. É a cara do que a gente quer – a classe média, a elite etc. Ela é eficiente naquilo que faz, na violência, eficiente em manter o controle desse exército de desertados: ela é eficiente na corrupção e na truculência. Nós suportaríamos uma polícia honesta?” Segundo João Salles, tal polícia, por ser “honestá”, acabaria por questionar os “direitos” das elites diante da evidência das desigualdades sociais, o que levaria à implosão da antinomia lei e ordem em suas bases conceituais, que se aplicam de maneiras distintas conforme a origem de classe daqueles que a elas (à lei e à ordem) são submetidos. No entanto, a “guerra civil” engendrada nessas fronteiras está chegando a um ponto insustentável: “a gente aprendeu com o trabalho que ninguém mais agüenta, nem o traficante, nem o policial, nem o morador do morro. Essa sensação de exaustão é nova”.

sensação geral de perda de identidade e do exílio voluntário que muitos brasileiros preferiram encarar, apenas para descobrir fora do Brasil que o sentimento de perda continuava a atormentá-los. A desesperança era a tônica de *Terra Estrangeira*, realizado em Portugal e com fotografia totalmente em preto e branco.

Em seguida, Salles realizou o curta-metragem documental *Socorro Nobre*, que mudou completamente sua visão do gênero documentário. A improvável e surpreendente correspondência entre uma ex-presidiária acusada de envolvimento no assassinato do próprio irmão e do escultor polonês radicado no Brasil Franz Kracjberg, que perdeu sua família durante o holocausto nazista, foi uma espécie de revelação do poder de comunicação que carregam as cartas, tão prosaicas num mundo no qual foram substituídas pelo veloz e impessoal e-mail. Ao contrário do cético irmão João<sup>103</sup>, Walter Salles resolveu fazer – a partir da idéia da poderosa comunicabilidade afetiva e poética das cartas – um filme esperançoso para falar de humanidade, comunicação e busca do outro (“abertura para a alteridade”, em suas próprias palavras).

Segundo o próprio diretor, quando foi lançado em 1998, “*Central do Brasil* ia na direção contrária dessa série de ‘filhotes tarantinescos’ dos anos 90 (...) Notamos que, de vários lugares do mundo, chegavam filmes com a mesma preocupação, ou seja, a questão da fraternidade, da descoberta do afeto, da redenção trazida pela presença significativa do outro. Isto talvez aponte para o ressurgimento de um cinema neo-humanista (...) Penso que o que acontece no Brasil de hoje, e talvez também fora do Brasil, é o surgimento de um desejo de mudança, um conflito entre as aspirações da sociedade civil e a incapacidade do Estado em responder a estas aspirações”<sup>104</sup>.

Walter Salles também se diz impressionado com o “poder que o desconhecido tem de alterar nossas vidas”. A própria realização de *Central do Brasil* foi marcada por verdadeiros presentes trazidos pelo “acaso”, como o garoto Vinícius de Oliveira, um pequeno engraxate que foi descoberto pelo diretor, quando pedia dinheiro para comprar um sanduíche. Mais de mil e quinhentas crianças com alguma experiência já tinham sido testadas, mas foi ao conhecer Vinícius que Walter Salles encontrou o ator ideal e naturalmente sensível para interpretar Josué. E durante as primeiras filmagens de Dora na sua mesinha de escrevedora de cartas na estação

---

<sup>103</sup> Cf. entrevista do jornalista Nirlando Beirão com João Salles para a revista *República*, em agosto de 1999.

<sup>104</sup> Cf. entrevista do psicanalista Jurandyr Costa Freire com Walter Salles para o Caderno *Mais!*, do jornal Folha de S. Paulo, de 29 de março de 1998.

ferroviária, o “acaso” também tomou as rédeas da situação: embora a produção já tivesse ensaiado atores para representarem os clientes de Dora, as pessoas comuns que passavam pela Central, ao avistarem a banquinha da escrevente, começaram espontaneamente a ditar cartas à atriz, que acabaram substituindo o texto original do roteiro. O mesmo aconteceu em Cruzeiro do Nordeste, Pernambuco, cidade onde foram rodadas as cenas da fictícia Bom Jesus do Norte. Assim, o documentário – base da formação do diretor – se misturou inesperadamente à ficção, mostrando que, segundo Salles (citando o cineasta alemão Pabst), “o realismo nada mais é do que uma ponte para o poético”.

A carga emotiva que o filme transpira teve, inclusive, sua contraparte na realidade quando, no final das filmagens no sertão nordestino, uma voz à capela começou a entoar uma cantoria religiosa na praça e, dentro em pouco, mais de setecentas pessoas moradoras da região de Cruzeiro do Nordeste se juntaram a ela, para se despedirem da equipe de vinte integrantes que embarcava nos carros e ônibus de volta para casa. Como conta Walter Salles, “a partir daquele momento, nós éramos os romeiros”.

Diante de todas as circunstâncias que o envolvem e que o próprio filme apresenta, *Central do Brasil* poderia se encaixar naquilo que Bhabha escreve sobre *Beloved*, romance contemporâneo escrito por Toni Morrison sobre a questão de identidade negra: “A imagem estética descortina um tempo ético de narração porque, escreve Levinas, ‘o mundo real aparece na imagem como se estivesse entre parênteses’”<sup>105</sup>. Assim, consideramos que *Central do Brasil* é, na medida que trata das fronteiras culturais e das passagens entre elas, um filme que expressa, apesar da aparente preponderância das imagens da tradição, um questionamento da identidade nacional que surge na atualidade brasileira pós-ditadura.

As questões mais caras ao pensamento pós-colonial – e pós-moderno – estão subliminarmente presentes no filme de Salles (a despeito do fato de que, em termos estéticos, não possa ser classificado como pós-moderno). A sua pós-modernidade – ou contemporaneidade, para os mais reticentes em encará-lo daquele modo – surge na discussão de questões que estão no alto do elenco de preocupações da contemporaneidade: a identidade cultural, o obscurecimento das linhas delimitadoras do que era considerado nação e o dilaceramento que daí resulta, a tentativa de dar vozes aos sujeitos que vivem nas fronteiras socioculturais (ou seja, às minorias desfavorecidas), o exílio, a busca, a ponte entre as diferenças.

---

<sup>105</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 38.

*Central do Brasil*, direção de Walter Salles, roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein, 1998, 112 minutos.

O filme começa com letreiros brancos em fundo preto e áudio do serviço de alto-falantes de uma estação ferroviária e apitos de trem. Entra imagem diurna do saguão central da estação, na qual já vemos elementos estéticos que irão ser utilizados em determinados momentos do filme, como, no caso das cenas urbanas, a predominância de tons monocromáticos, especialmente os amarelo-terrosos, creme e cinza, e a fotografia desfocada ao fundo, ou seja, sem profundidade de campo nas tomadas em primeiro plano de personagens. Entra áudio de música instrumental, num andamento lento e melancólico. Um trem chega à estação e as portas se abrem, despejando dezenas de pessoas, moradores da periferia do Rio de Janeiro que se dirigem ao centro e outros bairros mais nobres da cidade, onde trabalham ou exercem outras atividades informais.

Corte para primeiro plano de uma mulher madura<sup>106</sup>, gordinha, com um biotipo nordestino, que, embora hesitante a princípio, começa a ditar uma carta, entre lágrimas: “Querido, o meu coração é seu. Não importa o que você tenha feito, eu te amo... eu te amo... Esses anos todos que você vai ficar trancado aí dentro, eu também vou ficar trancada aqui fora...” Ela chora contidamente, com uma expressão muito sofrida. Corte para plano geral da plataforma de embarque. A multidão compacta é mostrada por trás de uma grade desfocada no primeiro plano, com a mesma música melancólica ao fundo.

Primeiro plano de um velho magrinho, franzino e sorridente, também nordestino, de pele curtida de sol, dentes mal-cuidados, bigodinho fino e grisalho. Ele usa um chapéu de feltro marrom, paletó marrom e camisa branca. Sua cabeça treme leve e continuamente, como se sofresse do Mal de Parkinson. Ele dita outra carta: “Foi um cara que me enganou e eu quero mandar uma carta pra ele. *Seu Zé Amaro*, muito obrigado pelo que você fez comigo. Eu confiei em você e você me enganou. *Inté* a chave do meu apartamento, você carregou...” Corte para plano geral da multidão indo e

---

<sup>106</sup> A mulher que interpreta este personagem é Socorro Nobre, uma ex-presidiária que, durante o tempo em que esteve presa, se correspondeu por carta com o artista plástico europeu, radicado no Brasil, Franz Krajcberg. Ambos sofreram a perda trágica de suas famílias, fato que levou Socorro Nobre a buscar (e levar) apoio em Krajcberg, após ler uma reportagem sobre o artista plástico – cuja obra está profundamente ligada à natureza, uma vez que ele se utilizava de troncos de árvores mortas, esculpidas pela ação das forças naturais, para realizar suas esculturas. A correspondência entre Socorro Nobre e Krajcberg foi tema de um documentário realizado por Walter Salles, anterior a *Central do Brasil*. Foi justamente a idéia das cartas como elo emocional e existencial entre as pessoas que deu origem ao argumento de *Central do Brasil*, no qual a personagem Dora usa sua habilidade para escrever (cartas) a fim de obter seu sustento sem, a princípio, ter consciência da dimensão subjetiva do seu trabalho como elemento de comunicação e manutenção das relações familiares e afetivas entre as pessoas.

vindo no saguão, com o mesmo áudio anterior. No meio dela, vendedores ambulantes anunciam seus produtos. Entra off: “Jesus...”

Primeiro plano de uma mulher nordestina, de trinta e poucos anos, cabelo escuro e curto, rosto amigável, olhar límpido, quase ingênuo. Ela veste uma blusa clara e muito simples, traz ao pescoço uma correntinha dourada com uma medalha de Nossa Senhora e segura a bolsa marrom bem apertado contra o próprio corpo. Sentado ao seu lado, no banquinho disposto diante de uma mesa improvisada num canto do saguão central da estação, está um menino de uns dez anos, bonitinho mas desconfiado, segurando um pião de madeira. Corte para plano de detalhe da mão enrugada de uma mulher, que escreve, num papel barato com uma caneta comum, o que a mãe do menino dita, num sotaque bem carregado, em off: “...você foi a pior coisa que me aconteceu...” Corte para a mãe, que continua a ditar: “Só escrevo porque teu filho Josué pediu...” O menino sorri de leve, com ar satisfeito, acenando positivamente com a cabeça. A mãe continua: “Eu falei pra ele que você não vale nada...” O menino olha para a mãe, contrariado. A câmara mostra o rosto da escrevente, uma mulher de cerca de sessenta anos, envelhecida, usando óculos de grau, seguro ao pescoço com um barbante preto preso nas hastes. Ela encara a “cliente”, com a expressão fechada e o olhar duro. A mulher continua: “...mas, ainda assim, ele pôs na idéia que quer te conhecer...” O menino abaixa o olhar, chateado. A câmara focaliza a mão dele, que risca com o pontal do pião a beirada da gaveta de madeira que está sobre a mesa da escrevente. Três selos simples foram colados na parte interna da gaveta, dentro da qual estão várias canetas Bic, dispostas lado a lado. Corte para imagem da multidão entrando e saindo da estação. A escrevente pergunta à mulher o endereço do destinatário. A mulher recita: “Jesus de Paiva. Sítio Volta da Pedra. Bom Jesus do Norte, Pernambuco.” A caneta corre sobre um envelope, anotando a informação. O menino sorri, contente. A escrevente termina a carta: “Pronto...” A mulher se levanta do banquinho, com o menino segurando em seu braço. A escrevente a observa se afastar. Mãe e filho vão embora, de mãos dadas.

A câmara muda de ângulo e enquadra de perfil e a uma certa distância a escrevente sentada à mesinha desmontável. Desfocada em primeiro plano, outra mesinha de ambulante. Ao fundo, os transeuntes continuam a ir e vir. Um rapaz negro, usando uma camisa xadrez sem mangas sobre uma camiseta num tom de verde, uma correntinha no pescoço e um brinquinho de argola na orelha, senta no banquinho diante da escrevente. Corte para o rosto do rapaz, que parece excitado em se comunicar com a pessoa para quem se destina a carta: “Dalva!” A mulher repete o nome, enquanto escreve. O rapaz continua, eufórico: “Meu tesão!” A escrevente repete, um

tanto surpreendida: “Meu tesão?...” O rapaz sorri enquanto continua a ditar: “Sentir seu corpo junto ao meu, carne se unindo naquela cama de motel...” A mulher abaixa os óculos por um instante e observa o rapaz. Recoloca-os e volta a escrever. O rapaz continua: “...nosso suor se misturando...” A escrevente levanta as sobrancelhas, sem erguer os olhos do papel no qual escreve, e murmura, exasperada: “Deus Pai...” O rapaz “emperra” no discurso: “...e eu ainda me sinto-me... me sinto-me...” A mulher olha para ele e arremata: “Embriagado!” Ele sorri, satisfeito: “Isso – embriagado!”

Corte para uma moça brejeira de vinte e poucos anos que confessa, com um jeito ingênuo: “O endereço, eu não sei dizer direito, não!” A escrevente olha firme para ela e retruca, paciente: “Sem endereço, não dá...” A moça encontra uma alternativa: “Coloca assim: terceira casa, depois da padaria, Mimoso, Pernambuco!” Seguem-se vários rostos brasileiros: um homem negro e muito sorridente, usando uma camisa laranja (“Cansação, Bahia!”); uma mulher idosa, usando uma tiara nos cabelos totalmente brancos e com um sorriso doce e tranqüilo (“Carangola, Minas Gerais...”); uma moça de pele escura, parecendo moura, com sobrancelhas grossas e pesadas, rosto sério, cabelos presos num rabo-de-cavalo (“Município de Relutaba, Ceará”); um velho de bigodinho grisalho e sorriso franco, usando uma camisa clara (“Muzambinho, Minas Gerais!”). Corte para plano geral do saguão central da estação, visto do alto. As pessoas passam, vindas de todos os lados, o alto-falante avisa a chegada e saída dos próximos trens. Corte para plano geral do local do saguão onde a escrevente colocou sua mesinha, ao lado de um nicho escuro no qual se percebe a silhueta de uma imagem de Nossa Senhora, em tamanho natural, iluminada por velas. É final do dia e a escrevente, vestida com uma camisa de mangas curtas cor de tijolo, saia marrom e sapatos baixos, se prepara para ir embora. Um homem grande, de cabelos e bigodes escuros, aparentemente segurança da estação por causa do colete preto, se aproxima enquanto a mulher guarda seus apetrechos numa sacola de mão preta. Ele a cumprimenta pelo nome: Dona Dora. Ela lhe passa um maço de notas, sorri e lhe agradece, despedindo-se com um aperto de mão. O homem pega o dinheiro e, depois de despedir-se de Dora, fecha a mesinha dela para guardá-la em algum lugar.

Entra áudio instrumental, num andamento ligeiro, que acompanha os passos apressados de Dora, ao atravessar o saguão rumo à plataforma de embarque. Uma mulher negra, faxineira da estação, atravessa seu caminho, carregando material de limpeza. Começam a entrar os créditos do elenco e equipe técnica. Enquanto Dora avança para a plataforma de embarque do seu trem, a multidão começa a aumentar à sua volta. Ela se esquia de algumas pessoas, segurando a bolsa junto ao corpo e a sacola numa das

mãos. A câmara coloca o foco em Dora, aproximando-se dela enquanto ela se apressa em direção ao trem, que está chegando. As pessoas passam por Dora, desfocadas em primeiro plano, reconhecíveis ao fundo. Ela aperta o passo. Corte para dentro de um vagão do trem. As pessoas entram alvoroçadas – primeiro, rapazes e homens que se lançam para dentro do trem através das janelas abertas, depois as demais – muitas delas mulheres – que entram apressadas pelas portas, na ânsia de conseguir um banco para sentar. Entra crédito com o título do filme. Dora surge à direita, vinda com a leva de passageiros que entram pelas portas e, ao perceber que não há mais assentos vagos, pendura-se, com uma expressão contrariada, num gancho preso ao teto do trem. Corte para cena externa. A câmara mostra uma das extremidades da plataforma de embarque, não mais sob o abrigo da estação, por um ângulo longitudinal, com o trem partindo à direita, na direção da câmara. Ao fundo, para além da estação, vê-se vários edifícios altos; o céu e toda a cena têm tons amarelados e cinzentos, que dão a sensação de calor abafado e conferem uma homogeneidade aos elementos da paisagem. Corte para dentro do trem, onde Dora literalmente chocalha de um lado para outro, como os demais passageiros. Ela tem o olhar absorto, perdido, cansado.

Corte para a garagem do edifício onde mora Dora. Ela caminha, de costas para a câmara, em direção ao fundo da garagem. A câmara a enquadra entre as colunas de sustentação do prédio. Vê-se surgindo entre elas a parte dianteira de um carro marrom à direita no primeiro plano, e mais atrás, à esquerda, a de um fusca amarelo. As colunas, pintadas em marrom e creme, estão descascando.

Corte para o interior do apartamento de Dora, antigo, com paredes pintadas em um tom claro de verde na parte inferior e num tom creme na parte superior. Dora entra em casa e tranca a porta. O hall de entrada revela móveis modestos e quadros baratos nas paredes. A câmara mostra Dora na sala contígua ao hall, abrindo as cortinas escuras. Os móveis da sala também são simples e velhos: um sofá e uma poltrona cobertos com toalhinhas de crochê e algumas almofadas, uma mesa e cadeiras de fórmica, uma estante com livros ao lado da janela, uma TV pequena e de modelo antigo do outro lado, pequenos quadros nas paredes, uma mesinha de centro, um abajur grande e antigo ao lado da estante, uma passadeira de linóleo sobre o piso de tacos de madeira, atravessando a sala, do hall de entrada até a janela. Ouve-se vozes distantes e abafadas, provavelmente dos vizinhos ou vindas da rua. Dora abre a janela de correr. Um trem suburbano passa nos trilhos do outro lado da rua, diante da janela de Dora, fazendo o seu ruído característico de metal chocalhando.

Corte para cena externa, mostrando as janelas do velho e decadente conjunto habitacional no qual vive Dora. As paredes cinzentas entre as muitas janelas estão descascadas, dando ao prédio um aspecto de abandono. Dora grita para uma janela no andar inferior, chamando autoritariamente e sem menor cerimônia a moradora do apartamento de baixo, Irene, para ir ao seu encontro.

Metida num velho vestido caseiro, sem qualquer traço de maquiagem ou outro cuidado pessoal com a própria feminilidade, Dora se dedica às tarefas domésticas. Na cozinha pequena e atulhada de utensílios e móveis baratos e usados, ela acaba de lavar a louça. Enquanto se dirige para a sala, colocando os óculos, ouve-se a voz da amiga: “Essa porcaria aqui tem a minha idade, né, Dora?...” Dora dá de ombros e cantarola, pegando a sacola preta sobre a mesinha de centro: “Chegou, chegou a hora!” Parada diante da TV velha de Dora está Irene, uma mulher um pouco mais nova que a primeira, mas igualmente madura. A mulher, morena e alta, veste blusa decotada com motivos de frutas e calça preta, ambas justas. Seu cabelo cacheado à altura do pescoço é escuro, mas com um tom avermelhado. Ela traz um pingente numa correntinha ao pescoço, grandes brincos de argola nas orelhas, uma pulseirinha dourada no pulso, está maquiada e com as unhas feitas. O decote generoso, exibindo os seios fartos, a deixa muito chamativa, sem ser necessariamente vulgar. Dora olha para a amiga e ordena: “Senta aí!”, apontando uma cadeira junto à mesa da sala. A câmara mostra a mão de Dora, colocando um maço de cartas sobre a mesa, forrada por uma toalha emborrachada. Ela continua cantarolando: “...A hora é boa e o samba começou...” Ao ver as cartas, Irene se aproxima da mesa, contrariada com a perspectiva do que virá, e diz a Dora: “Lá vai você de novo, né, Dora!” Ela se senta na cadeira indicada e, apoiando as duas mãos sobre a mesa, se debruça na mesa, em direção a Dora, para dizer: “Ó, quero deixar bem claro que sou contra isso, viu?” Dora não se mostra minimamente preocupada com a opinião de Irene e, sem mesmo olhar para ela, estende-lhe uma carta e pede, em tom zombeteiro: “Colabora, vai... Pega aí!” A amiga – que, apesar de seus brios, sorri, divertida – pega a carta da mão de Dora, abre o envelope, retira dele uma folha de papel e, toda empertigada, começa a ler o que está escrito: “Vi seu anúncio nos classificados de amor e realmente a sua descrição foi a única que me agradou.” Dora retruca, sarcástica: “Esse desgraçado me fez escrever essa carta pra dez mulheres diferentes...” Irene continua a ler: “Sou alto...” *(Com um olhar cético, Dora coloca a mão na altura do próprio peito para indicar a real estatura do rapaz, dizendo: ‘ó...’)* “...tenho olhos castanhos, cabelos lisos...” *(Dora faz um gesto de amassar com as mãos ao lado da própria cabeça e um ruído com a boca que soa como um choque elétrico, a fim de indicar o verdadeiro tipo de cabelo do rapaz. Irene ri.)* “...e

instrução superior. Dizem que sou bonito...” Com um dos cotovelos apoiado na mesa e o queixo repousado sobre a mão, Dora lança um olhar entediado para a carta, que arranca das mãos de Irene, dizendo, entre dentes: “O demônio é feio que dói...” Irene ri e observa: “E a instrução superior? Não sabe nem escrever...” As duas ficam em silêncio por um momento. Então, Dora fala simplesmente, olhando para Irene: “Lixo!” Irene concorda, sorrindo: “Lixo!” As duas rasgam a carta em pedacinhos, Irene com um contentamento sádico. Ela estende as mãos espalmadas sobre a mesa, querendo mais cartas. Dora olha as cartas espalhadas por sobre os óculos, escolhe uma aleatoriamente e a entrega para Irene. A câmara enquadra as mãos de Irene abrindo o envelope. Ela começa a ler: “Jesus, você foi a pior coisa que me aconteceu. Vê se pelo menos aparece para conhecer teu filho, que pôs na idéia que quer te conhecer...” Dora faz um aparte: “Ela diz que o menino quer conhecer o pai...Um bêbado...Ela é que quer o homem dela de volta...” Dora tenta arrancar a carta das mãos de Irene, mas a amiga não deixa: “Não, não rasga essa, não... Uma criança querendo encontrar o pai, recompor a família...” Enquanto Irene alisa a carta, Dora pergunta: “E daí?” Dobrando a carta cuidadosamente, Irene justifica: “E daí que você vai destruir isso...” Dora argumenta: “O homem é um bêbado! Batia nela!” Irene não se deixa afetar: “Eu sei. Mas o menino vai ser criado sem pai?” Dora rebate: “Melhor que viver com um bêbado... Que vai bater nele também!” Ela faz uma pausa e encerra a discussão, puxando o papel da mão de Irene: “Não, está decidido: direto pro lixo!” Irene se aferra à carta já amarrotada: “Calma aí, Dora! Não é a primeira carta da cliente?” Dora olha bem nos olhos da amiga e diz, sem qualquer emoção: “Exceção!” Irene desiste e se levanta, irritada: “Chega dessa loucura, Dora! Pra mim, chega: eu vou embora!” Dora tenta se justificar, com um certo enfado: “Ela vai apanhar muito naquela cara!” Irene rebate: “E daí? A cara é dela! Você não tem o direito!” Dora resigna-se: “Tá bom... Consinto então que vá pra gaveta.” Irene recusa a alternativa: “Gaveta, não! Gaveta, não!” Ela levanta o dedo, autoritária: “Você vai pôr a carta no correio *amanhã*!” Dora negocia, inabalável: “Ou rasgo ou gaveta!” Irene olha para a amiga, exasperada. Dora promete: “Se a gente decidir, semana que vem eu boto no correio!” Irene se irrita: “Mentira! Essas cartas ficam anos aí nesse... purgatório!” Dora ri, enquanto coloca a carta na gaveta superior de uma cômoda. Ela ri, olha para Irene e diz, em tom de reconciliação: “Semana que vem eu boto no correio...” E fazendo um gesto para Irene, pede-lhe que se sente ao seu lado à mesa: “Senta. Senta aqui, vamos trabalhar.” Enquanto se senta, atendendo ao “pedido” de Dora, Irene a encara, entre séria e tolerante: “Às vezes você é dose, sabia?” Dora não lhe dá atenção e tira outra carta do monte sobre a mesa, a qual começa a ler em voz alta: “Dizem que muita gente perde a cabeça no Carnaval. Eu sou uma. Você se divertiu e eu também. Agora vamos esquecer.” Irene olha

para Dora, com um leve sorriso, divertida: “Essa eu adorei...” Dora lança-lhe um olhar direto e pergunta, mal-intencionada: “Mesmo? Muito, muito, muito?” Sem se furtar ao jogo que está subjacente à pergunta, Irene faz que sim com a cabeça. Desafiadora, Dora rasga a carta.

Corte para cena externa, diurna. Na estação ferroviária, a multidão sai dos trens abarrotados e invade as plataformas vazias. Dora, sentada à sua mesinha, ajeita lápis e papéis. Corte para um plano de conjunto, no qual vemos Dora atendendo um homem negro de cerca de cinquenta anos (de costas), que diz: “Faz tempo que eu não tenho recebido carta lá de casa. Eu acho que eles não recebem as cartas que eu mando.” Close de Dora, que argumenta: “O senhor sabe que não dá pra confiar nessa porcaria de correio... E vai ver eles também podem ter se mudado.” O cliente, que agora é mostrado, pergunta: “A senhora acha mesmo?” Dora desconversa: “É um real, *seu Sérgio*.” O homem tira o dinheiro do bolso e entrega a Dora: “Até, Dona Dora”. Enquanto o cliente se afasta, Dora o observa, na defensiva. Uma mulher senta-se à sua frente, acompanhada de um menino – a mesma cliente do outro dia. A mulher pergunta, hesitante: “Outro dia eu mandei uma carta com a senhora, tá lembrada?” Dora apanha todos os lápis da mesa com uma só mão e responde, lacônica: “Sei.” Ela ajeita o papel na mesa, indicando que está pronta para escrever. A cliente pergunta, esperançosa: “A senhora já botou a carta no correio?” Sem olhar para a cliente, Dora abre uma gavetinha e diz: “Não, eu vou botar hoje. A mulher sorri, aliviada: “Ai, que bom! Porque eu queria rasgar aquela. Queria mandar outra. Eu fui brava demais com ele...” Dora rapidamente apanha uma carta no monte, rasga-a e diz: “Pode começar.” A cliente se concentra: “Jesus, o Josué, teu filho, quer muito te conhecer...” Dora escreve, repetindo o final da frase. A mulher continua: “... e tá querendo ir aí pra Bom Jesus passar uns *tempo...*” (*o menino boceja*) Dora a interrompe, corrigindo: “Tempos.” (*o menino lança um olhar contrariado para Dora e martela a ponta de um pião sobre a mesinha*) A cliente continua a ditar: “... uns TEMPOS com você. Mês que vem eu vou estar de férias e posso ir com ele praí. Assim eu aproveito pra ver o Moisés e o Isaías...” Dora repete: “...Moisés e Isaías...” A mulher desabafa, num arroubo: “Ah, dona, o que eu queria mesmo era ver a cara daquele desgraçado de novo!” Dora olha com desprezo. A cliente não percebe e suplica a Dora: “A senhora que tem experiência... Que que eu falo agora pra ele?” (*o menino continua a bater o pião. Dora perde a paciência, tira o pião abruptamente das mãos do menino e, com um olhar de ameaça, coloca-o do outro lado da mesinha. Desafiante, o menino o pega de volta*) Dora se irrita: “Como é que eu vou saber, minha senhora?!” A mulher não desiste: “Me dá uma força, minha senhora...” Exasperada, Dora tenta se livrar da cliente: “Escuta, por que você não vai pra casa, pensa melhor e volta outro dia?” A mulher não lhe

dá atenção e continua seu desabafo: “A verdade é que eu ainda gosto muito dele, viu?” Enfadada, Dora começa a ditar enquanto escreve, com evidente ironia: “Jesus, sinto muito a tua falta. Me dói acordar e não ter você ao meu lado...” (*o menino dá um leve sorriso e lança à mãe um olhar cúmplice*) Dora continua a ditar: “Queria deixar o último fio preto de cabelo da minha cabeça pra você tirar...” A cliente, emocionada, incentiva: “Isso, isso!” Sem perceber, Dora começa a se deixar envolver pelo arrebatamento da mulher e continua a ditar: “Me espera que eu já tô voltando. Tua...” Ela pára e pergunta à cliente: “Como é que a senhora se chama, minha senhora?” A cliente responde: “Ana.” Dora dobra o papel enquanto Ana abre a bolsa, tira um lenço que deixa sobre a mesinha e, então, pega uma fotografia do filho, que passa para a escrevente: “Põe isso aqui dentro da carta.” Dora coloca a foto dentro do envelope: “Olha aqui, dentro da carta. Quer que eu despache ou não? Ana concorda: “Pode despachar. Quanto foi?” Dora dá o preço: “Dois reais. Não, menos um pela carta aqui que eu não mandei. Um real.” Ana procura algumas moedas na bolsa, quando Josué a puxa pela mão: “Ô, mãe, como é que você sabe que ela vai botar no correio? Ela nem botou no envelope...” Dora fuzila o menino com o olhar, enquanto Ana o repreende: “Deixa de ser mal-educado, menino! Num vê que a senhora queria ajudar a mãe?” Sem guardar o lenço de volta na bolsa, Ana entrega o dinheiro a Dora e se levanta, afastando-se de mãos dadas com Josué. Dora chama o próximo cliente, enquanto observa Ana e Josué se distanciarem e se perderem no meio da multidão que espera para atravessar a rua.

Corte para Josué que, enquanto espera o sinal abrir, joga seu pião no chão. Diante da rua vazia, Ana e outros pedestres resolvem atravessá-la. No meio da faixa, a mulher percebe que Josué não está ao seu lado e se volta para apressá-lo: “Vem, Josué! Vem!” Ana recomeça a andar. Um ônibus surge a toda na esquina. Ana, hesitante, volta-se novamente para o filho. A câmara focaliza o pião, que gira fora do eixo. Ouve-se uma freada brusca. Um pé chuta o pião. A câmara enquadra o rosto de Josué enquanto a multidão grita e a confusão se instala. Corte para a parte dianteira do ônibus, sob o qual está o corpo de Ana. Paralisado, Josué vai sendo jogado, no meio da confusão de gente se acotovelando, para longe do corpo da mãe. Logo se forma uma pequena multidão em torno da cena do acidente. Algumas pessoas batem na lataria do ônibus, outras gritam, xingando e culpando o motorista.

Corte para Dora que, sem descuidar de sua mesinha, se levanta e tenta descobrir com o olhar o que acontece na rua. O segurança da estação chega perto dela e Dora pergunta: “Que foi que houve?” O homem responde, sem emoção: “Um ônibus passou por cima duma mulher.” Dora fica curiosa: “Morreu?” O segurança dá de ombros e ironiza: “Já tá acertando as contas

lá em cima.” Dora decide organizar seus apetrechos de trabalho sobre a mesa e percebe o lenço esquecido por Ana.

Corte para Josué, que chora, sentado sozinho num banco da estação, horas depois do atropelamento da mãe.

Corte para Dora, que confere o dinheiro que um cliente lhe entrega. Surpresa, depara-se com Josué postado em frente a sua mesinha. Um cliente se despede, agradecendo: “Muito obrigado, senhora.” Desafiador, Josué se aproxima e diz para Dora: “Eu quero mandar uma carta pro meu pai. Anda, escreve aí: pai, vem me buscar aqui no Rio porque a mãe se machucou e...” Dora o interrompe, bruscamente: “Você tem dinheiro?” Josué tenta manter a pose mas responde, sem convencer: “Tenho...” Dora não se deixa enrolar: “Mostra. Mostra.” O menino fica sem ação. Dora o encara e, depois de um breve momento de silêncio, pergunta: “Quem que você conhece aqui no Rio?” Josué não quer dar o braço a torcer mas sua resposta demonstra sua difícil situação: “Minha mãe.” Dora tenta manter a paciência e insiste: “E quem mais?” O menino, sem resposta a essa pergunta, fica agressivo: “Anda! Escreve logo essa carta que eu estou mandando!” Dora olha para ele e diz, inflexível: “Só vendo o dinheiro.” Josué está no seu limite e grita: “Devolve a carta da minha mãe!” Dora perde a paciência e o expulsa: “Menino, desinfeta! Sai daqui! Sai daqui, moleque! Sai daqui!” Impaciente, o cliente que aguarda sua vez na fila atrás de Josué se junta a Dora, gritando: “Sai fora, pirralho!” O menino olha para os dois com raiva e vai embora. Dora fica um pouco perturbada.

Dora vai pegar o trem para casa. Já dentro dele, que apita dando sinal de partida, a mulher percebe Josué parado na plataforma, em frente ao vagão em que ela está. O trem apita de novo. As portas se fecham e o trem parte. Josué começa a chorar e, num impulso, corre na plataforma, seguindo o trem.

Noite. No saguão vazio da estação, Josué perambula, desamparado. O relógio marca meia-noite e apenas alguns meninos de rua e mendigos estão ali. Um guarda expulsa todos da estação. Vai até Josué e grita: “Sai logo! Sai, pirralho!” Corte. A câmara mostra o menino dormindo solitário num vão de escada da estação.

Na manhã seguinte, Josué segue contra o fluxo de gente que se despeja nos túneis que desembocam na plataforma da estação. Corte para o saguão central, horas mais tarde, tomado pela multidão a caminho do trem. O mesmo segurança que conversara com Dora no dia anterior expulsa um grupo de meninos que parecem prestes a realizar um roubo: “Ei! Ei! Que é

isso?! Rapa fora! Rapa fora!” A câmara mostra Dora comendo um sanduíche com café num dos bares da estação. Ela nota Josué dormindo atrás de uma das pilastras, caminha até ele, agacha-se e o sacode: “Ei, moleque... Acorda...” O menino acorda e se depara com Dora. Esta lhe pergunta se ele quer um sanduíche. Josué não responde. Dora insiste: “Cê não tá com fome?” Com um ar sério, o menino recusa, lacônico: “Já comi, obrigado.” Sem discutir, Dora não se levanta e volta para o bar. Um camelô da estação grita. No lado externo, vê-se barraquinhas improvisadas nas quais pessoas simples vendem o que possuem. Um homem tenta atrair clientes: “Aproveita, gente, só hoje! Produtos de beleza! Um real o espelho, cinquenta centavos o pente!”

Corte para a mesinha de Dora. Uma mocinha com jeito simples e sotaque do sul começa a ditar uma carta: “Aqui tá tudo bem. Tenho tido cada vez mais clientes. Quase não consigo mais dar conta do recado. Tô juntando um dinheirinho pra voltar pra escola, que daqui a pouco eu fico velha pro serviço...” Ali perto, um rapaz rouba um walkman de uma banquinha e sai correndo. O dono grita na hora: “Meu walkman! Pega! Pega ladrão!” O segurança acena para um homem robusto, que corre atrás do rapaz, e grita: “Vai!” O homem persegue o rapaz em direção à plataforma de embarque, ambos empurrando as pessoas no caminho. Um trem dá o sinal de partida. O rapaz consegue cruzar um vagão repleto de gente e pular para a plataforma do outro lado. O homem que o persegue também atravessa o vagão antes que as portas se fechem e finalmente alcança o ladrão, gritando: “Cala a boca! Cala a boca!” Calmamente, o segurança vai até os dois homens. O rapaz, no chão, tem uma arma apontada para ele. O segurança saca a sua própria arma. O trem parte, ocultando a cena. Desesperado, o ladrão implora: “Peraí, não me mata, não! Eu devolvo...” Ouve-se o disparo de um tiro. Ao longe, o corpo do rapaz é visto estendido no chão. Corte para o interior da estação, onde o segurança, todo cheio de si, devolve o walkman para o dono. De olho no homem, Dora não presta atenção ao cliente.

Final da tarde. O relógio da estação marca 18h. Dora recolhe suas coisas para voltar para casa. Um homem se despede dela: “Boa noite, Dona Dora!” A mulher retribui o cumprimento e, em seguida, percebe o segurança conversando num canto com Josué. O homem chega perto do menino, que brinca com o pião, sorri para ele: “Oi, filhinho...” O menino corrige, sério: “Josué!” Com ar divertido, o segurança tenta se aproximar: “Ah, muito bem... Deixa eu ver esse pião...” Um pouco assustado, Josué entrega-lhe o pião sem dizer nada. O homem joga o pião no chão e observa o menino. Ele tenta tranquilizá-lo: “Já sei... Tua mãe te disse pra não dar conversa pra estranho. Tá certo...” Ele mostra a Josué como jogar o

brinquedo, enquanto comenta: “Agora, *cê* não precisa ter medo de mim...” O menino encara o segurança: “Eu não medo de você, não!” Dora se aproxima e o homem se surpreende com a sua presença atrás dele. A mulher tenta se encarregar da situação: “Pode deixar, seu Pedrão. Eu conheço o menino...” O homem ergue uma sobancelha e diz: “É? Então eu quero ter uma palavrinha com a senhora...” Os dois se afastam conversando, enquanto Josué os observa, sem ouvir o que falam entre si.

Corte para Dora, que se senta num banco, ao lado de Josué: “Oi, filhinho...” O menino se apruma todo e a corrige: “Meu nome é Josué Fontenele de Paiva. Paiva de pai, Fontenele de mãe...” Paciente, a mulher entra no jogo: “Muito prazer. O meu é Isadora Teixeira. *(Faz uma pausa.)* E aí, Josué de Paiva, você não quer ir comigo lá pra casa?” Josué não se deixa convencer: “Já disse, eu tô esperando pela minha mãe.” Dora suspira e diz: “Ela não vem mais.” Josué se altera, entre assustado e revoltado: “Mentira!” Calmamente, a mulher repete: “Ela não vem, meu filho, ela morreu.” O menino a olha, arrasado. Dora muda de tom, arrependida de ter falado a verdade. Ela pergunta mais uma vez: “Você tem algum parente morando aqui no Rio? Uma tia?” Josué finge não ter escutado a pergunta. Dora insiste, com impaciência: “Responde, menino!” Josué faz que não com a cabeça e, Dora, levantando-se, diz: “Então vem comigo...” O menino não se mexe. A mulher dá a ele uma passagem de trem e pede a sua atenção: “Olha aqui, toma isso. Se por acaso você mudar de idéia é só ir atrás de mim, tá? Numa boa.” Dora se afasta, caminhando em direção à plataforma, sem olhar para trás. Josué a acompanha com o olhar. Sem muita convicção, ele se levanta e vai na direção de Dora, que entra num vagão lotado.

Noite. Dora chega ao seu apartamento com Josué: “Entra!” O menino senta no sofá, reparando em tudo, e pergunta: “Onde é que tá o teu marido?” Seca, Dora responde: “Eu não tenho marido.” O menino continua a interrogá-la: “E os teus filhos?” A mulher fala, cortante: “Não tem filho, nem marido, nem família, nem cachorro!” Josué hesita e, finalmente, pergunta: “Então posso ir no banheiro?” Dora consente. O menino pergunta, em dúvida: “Onde é?” Dora aponta na direção do banheiro: “Lá.” Ouve-se uma batida na porta. Dora a abre e Irene entra, toda acalorada: “Oi, Dora! Que calor insuportável está fazendo hoje! Vou lá no banheiro lavar o rosto...” Sem esperar resposta, a mulher vai direto para o banheiro mas estranha quando encontra a porta trancada por dentro. Dora explica: “Hoje eu trouxe uma visita...” Maliciosa, Irene repete em tom de interrogação: “Uma visita?...” Josué sai do banheiro e dá de cara com Irene. Dora o apresenta à amiga: “Este é o Josué.”

Corte para a sala do apartamento, onde Dora e Irene tiram a mesa, após o jantar. Irene e Josué demonstram uma simpatia mútua. Irene pergunta, atenciosa: “Gostou?” Josué não responde. Dora levanta uma sombrancelha e fala em tom meio irônico: “Cê viu que hóspede exigente eu tenho, Irene...” A amiga, com seu jeito conciliador, comtemporiza: “Nada, Dora... É que a comida da mãe dele era melhor...” Com um sorriso maroto, Josué comenta: “Não, ela também não sabia cozinhar direito, não...” Dora rebate, um tanto ofendida: “Olha aqui, *cê* devia ser mais agradecido, viu, moleque?” Ele não responde nada e volta-se para Irene: “Irene, que que você faz assim de profissão?” Irene olha bem para ele e brinca, sorrindo: “Adivinha...” O menino pensa um pouco e arrisca: “Já sei! Parece professora, que nem a Dora. Só que ela é escrevedora de cartas...” Com ar de cumplicidade, Irene concorda: “Acertou. A gente era professora...” Josué a olha, intrigado e curioso: “E você também não tem marido?” A mulher assente: “Também não...” Intrigado, o menino pergunta: “Então quem é que cuida de vocês?” Paciente e simpática, Irene explica: “A gente mesmo cuida da gente.” Um tanto farta da conversa, Dora pergunta a Josué: “A sua mãe também não vivia sozinha? Quem é que cuidava dela?” Espantado com a pergunta, como se a resposta fosse óbvia, o menino esclarece: “Era eu, né!” As duas amigas riem. Irene pergunta ao menino: “E o teu pai, nunca quis aparecer?” Josué se retrai um pouco, mas responde firme: “Ele trabalha demais.” *(Faz uma pausa e acrescenta com um certo orgulho)* “Ele é carpinteiro. Trabalha com madeira. Sabe fazer mesa, cadeira, porta, pião, casa. Tudo sozinho, tá?” Irene lança um olhar espantado para Dora e deixa escapar a pergunta, que não chega a concluir diante do olhar de desagrado da amiga: “Ué, ele não era...?” Dora tenta desanuviar o clima: “E você? Vai querer trabalhar em quê?” Josué responde sem qualquer hesitação: “Vou ser motorista de caminhão!” Irene conta, com ar de confiança: “O meu pai e o dela eram motoristas daqueles trens enormes, sabe?” Subitamente contrariada, Dora interrompe a amiga, sem o menor tato: “Era tudo cachaceiro também. Era uma merda...”

Corte. Enquanto Dora está na cozinha terminando de lavar a louça, Josué tenta assistir à TV, mas ela não pega direito. Atraído pelo barulho de um trem, ele vai até a janela. Da cozinha, Dora se dirige ao menino: “Tá tudo bem aí, Josué?” Sem responder, ele começa a examinar as coisas da sala. Repara na foto de Dora posando com um grupo de crianças. Olha para um quadrinho no qual a Virgem Maria protege o Menino Jesus. Pára diante da imagem de uma casa simples pintada num prato pendurado na parede. Finalmente, Josué repara numa das gavetas da cômoda, que está parcialmente aberta, e percebe um monte de cartas dentro dela. Intrigado, o menino abre a gaveta. No alto da pilha de cartas, Josué reconhece a sua fotografia saindo para fora da carta de sua mãe para seu pai. Ele a abre e

pega o retrato. Nesse momento, Dora entra na sala, carregando roupa de cama, e flagra Josué: “Que que você tá fazendo aí, moleque?!” Ao ver a carta na mão do menino, Dora fica sem jeito e pergunta, cautelosamente: “Você sabe ler? *(Ela recupera o controle e resolve enfrentar a situação.)* Já sei. Tá pensando que eu não vou mandar a carta da sua mãe? Não, não é nada disso, menino. Eu tive uns dias de cão e ainda não tive tempo de botar no correio...” O menino se revolta: “Eu vou levar essa carta pro meu pai. Me dá ela!” Dora se espanta com a sua reação: “Que isso! Tá maluco?! Você sabe onde teu pai mora? Mora a milhares de quilômetros daqui. Mora noutro planeta, tá!” Josué não se deixa convencer: “Eu vou lá entregar”. A mulher se exaspera: “Você nunca vai chegar lá. Deixa que amanhã eu boto no correio. É melhor assim. Eu juro que boto.” Josué se senta no sofá e encara Dora: “Promete que jura? *Cê* não vai mentir outra vez?” A mulher diz que não.

Manhã. Dora acorda na sala e se descobre ainda sentada na poltrona ao lado de Josué. Ela repara bem no menino dormindo antes de se levantar de supetão.

Corte para Dora e Josué sentados num banco de um vagão de trem. Josué pergunta onde estão indo e Dora diz: “Você vai prum lugar ótimo, tá?” A câmara mostra cena externa do trem fazendo uma curva. Corte para fachada em curva de um prédio comprido e gigantesco no subúrbio. A câmara faz uma panorâmica até surpreender Dora e Josué caminhando entre os pilotis. Dora vê Pedrão encostado numa coluna. Ele também a nota e abre um sorriso. A mulher o cumprimenta: “Oi, seu Pedrão.” O homem retribui: “Salve, Dona Dora! Oi, filhinho!” Pedrão os apressa: “Já estamos atrasados.” A mulher e o menino se juntam ao segurança. Josué se mostra surpreso e Dora evita olhar para ele. Os três entram na portaria. Corte. Eles chegam à porta de um apartamento e Pedrão bate. Uma mulher de meia-idade, muito sorridente, atende: “Oi, Pedrão! Oi! Entrem! Oi!” Pedrão apresenta as duas mulheres: “Iolanda, Dona Dora.” Os três entram numa sala onde vários cartazes de programas de vacinação infantil estão afixados. Iolanda continua sorrindo exageradamente e fala para Dora: “Prazer, Dora! Eu não sei o que ele disse pra você mas, como você pode ver, nós tratamos nossas crianças como se fossem parte de uma família.” Pedrão acrescenta: “Vai tudo morar com família rica na Europa, nos States. Vai ficar tudo cheio de dólar quando crescer!” Ele brinca com Josué: “Mas não vai esquecer da gente, vai?” O menino não diz nada, muito desconfiado de toda a situação, e o encara com um olhar duro. Na sala, uma criança pequena se distrai com um brinquedo no chão. Iolanda, que se esforça para parecer simpática, não pára de falar. Ela, que não tira os olhos de Josué, chega perto do menino e o abraça. Aproveitando-se da proximidade, ela o

examina de perto disfarçadamente. Com um ar de idiota, Iolanda pede ao menino: “Agora mostra a língua pra tia!” Josué hesita e olha para Dora, em busca de apoio. Esta o incentiva: “Mostra!” Iolanda tenta fazer graça: “Pode ser mal-educado, vai!” Sem graça, o menino faz o que a mulher pede. Iolanda sorri e diz: “Isso! Tá ótimo!” Dora se aproxima de Iolanda e fala, com cautela: “Eu queria saber só uns detalhes...” Pedrão a olha com desaprovação. Iolanda responde apressada: “Claro. A gente já vai conversar” Ela se volta para Josué e pergunta o seu nome. Josué não responde mas Dora se adianta e diz: “Josué.” Iolanda abre um sorriso para o menino e pergunta: “E então, Josué? *Cê* curte vídeo-game? Que tal um sorvete pra acompanhar?” Josué, de cara fechada, não se deixa seduzir: “Não, obrigado!” Iolanda se volta para os outros dois, enquanto Josué os observa atento, e depois fala para o menino: “Então *vamo* brincar lá com a Shirlene...” Ela se dirige a Dora, mas entrega o dinheiro para Pedrão: “Olha, isso aqui é de vocês. O Pedrão lhe disse o valor, não disse?” O homem especifica: “Dois mil dólares. Mil são da senhora.” Iolanda repete: “Mil.” Pedrão retira a sua parte e dá o restante para Dora, que conta. Pedrão garante: “Tá certo.” Dora olha para Josué e, sem explicar o que está acontecendo, se despede do menino. As duas mulheres também se despedem uma da outra. Dora e Pedrão saem do apartamento. Iolanda, sorrindo sem parar e exageradamente, bate a porta atrás deles.

Tarde. Na garagem do edifício onde mora, Dora carrega com dificuldade uma grande caixa de papelão por entre as colunas.

Noite. No interior do apartamento, Dora se debate com o controle remoto da sua recém-adquirida TV a cores de vinte polegadas. Ao lado do aparelho, instalado sobre a cômoda, está a caixa de papelão semi-aberta. Embasbacada, Irene deixa escapar o seu assombro: “Minha Nossa Senhora d’Aparecida!” Com ar de vitória, Dora declara: “Entramos na era do controle remoto!” Curiosa, a amiga pergunta: “É *estéril*?” Dora mostra o controle remoto para Irene, contrariada: “Só que esta porcaria não funciona...” Irene tenta ajudar: “Ah, não é a pilha que estragou?” (*Faz uma pausa.*) E o Josué? Como é que foi lá no juizado?” Com uma expressão impassível, Dora mente: “Foi muito bem. Ele vai pra melhor instituição pra menores que tem por aí. Eu conversei com o juiz.” Irene quer saber mais: “Que instituição é essa?” Dora pensa um pouco e depois responde: “A Fundação Padre Jesuíno Vidal, de Pelotas, lá no Rio Grande do Sul.” Irene reflete e diz, desapontada: “Pelotas... Eu pensei que ele ia ficar aqui, pra gente poder visitar ele...” Dora, ainda se debatendo com o controle remoto, comenta: “Assim você pode conhecer Pelotas. *Cê* gosta tanto de viajar... (*pausa*) Este aqui não funciona...” Irene toma o aparelho da mão da amiga e coloca as pilhas no lugar: “Não, Dora, aqui. (*Pausa.*) Ele ainda está no

juizado? Eu queria visitar ele.” Agora que o controle remoto está funcionando, Dora experimenta as funções, embasbacada. Distraída, responde a Irene: “Não...Acho que não. Já deve ter ido pra Pelotas...” Começando a desconfiar de Dora, Irene senta no sofá e, depois de olhar para a TV nova e para a velha, pergunta: “De onde você tirou dinheiro pra comprar isso?” Dora mente: “De um anel de ouro que eu vendi faz tempo.” Cada vez mais desconfiada, Irene questiona Dora: “Cê tá mentindo. Cê nunca ia dar satisfações da tua vida, se não estivesse mentindo...” Dora ironiza, impaciente: “Tá bom, Irene, eu tô mentindo e você sabe tudo da minha vida. Mas agora vamos assistir televisão...” Irene não se deixa engambelar, fortemente desconfiada da amiga: “De onde você tirou dinheiro pra comprar isso, Dora? Me conta a verdade, por favor.” Depois de uma pausa, Dora conta, séria: “Um amigo meu lá da Central, ele conhece pessoas que enviam essas crianças pra famílias lá no exterior...” Irene fica completamente pasma: “Eu não acredito que você fez isso!” Dora tenta se justificar: “É melhor pra ele. Melhor do que ficar aqui e acabar numa dessas Funabem!” Transtornada, Irene explode: “Você não lê jornal, criatura?! Não é adoção coisa nenhuma! Eles matam as crianças pra vender os órgãos!” Dora se defende, contestando: “Não é nada disso! Eu tive lá!” Irene tenta fazer a amiga se dar conta do que fez: “Ele já tá grandinho demais pra ser adotado, Dora!” Esta perde a paciência e encerra o assunto: “Chega, Irene! Que saco! Não se fala mais nisso, né!” Indignada, Irene sentencia: “Tudo tem limite!” Ela sai batendo a porta atrás de si.

Noite, interior do apartamento. Dora assiste TV sozinha, alternando os canais que mostram programas de auditório. Ela tenta sintonizar outra emissora, mas todas as demais já saíram do ar. Desligando a TV, Dora fita a tela escura. Corte para Dora na cama, que se revira de um lado para outro, sem conseguir dormir.

De manhã, Dora vai até a sala e retira da gaveta da cômoda um monte de cartas. Ela abre todas à cata de fotografias de criança, que separa. Depois, pega todo o dinheiro que estava dentro da gaveta e uma caixinha.

Corte para cena interna, diurna, no prédio de Iolanda. Desgrenhada e de cara fechada, a mulher está irreconhecível, ao abrir a porta. Dora começa a falar: “Oi. Eu ontem estive aqui.” Seca, Iolanda retruca: “Sei.” Dora continua: “Aí, lá em casa, eu pensei que você talvez se interessasse por outras crianças”. Ela entrega o envelope com as fotografias à mulher. Iolanda tenta se livrar de Dora: “A senhora me desculpa, mas por ora a gente não está mais precisando de crianças.” Dora insiste, mostrando os retratos: “Tem certeza? Essas são lindinhas aqui. Olha!” Ouve-se uma voz masculina ao fundo, que pergunta: “Iolanda, quem tá aí?!” A mulher pensa

por um instante e diz a Dora, sem deixá-la passar para dentro: “Olha, um minutinho que eu vou conversar com o meu sócio.” Iolanda se retira para o interior do apartamento, enquanto Dora, decidida, entra no corredor e pára diante da primeira porta à esquerda. Segurando a respiração, ela abre a porta devagar. O quarto está vazio, com duas malas no chão. Dora abre outra porta: é um banheiro. Na terceira porta a abrir, encontra um quarto escuro, onde uma criança dorme na cama de baixo de um beliche – é Josué. Dora tenta acordá-lo, sacudindo-o pelo ombro: Josué, acorda, rápido! Josué, acorda, rápido!” Ela o sacode com mais força e o menino acorda, mas reage mal a sua presença: “O que você tá fazendo aqui? Vai embora.” Preocupada em ser surpreendida, Dora fala: “Vamos embora, vem.” Josué emburra: “Não vou.” Dora insiste: “Vem comigo.” O menino teima: “Mentirosa! Vai embora!” Dora fica aflita: “Vem comigo. Vem comigo.” Josué não cede: “Não vou! Você não vale nada!” Dora se exaspera: “Vem, moleque!” O menino se recusa, falando alto: “Não!” Dora fica ainda mais ansiosa: “Fala baixo!” Ela ouve barulhos no apartamento e tenta puxar o menino, mas ele grita: “Me larga senão vou chamar a Iolanda!” Dora rebate, firme: “Cê não vai chamar ninguém!” Ouvem-se novos ruídos. Dora puxa Josué pelo braço e o arrasta até a porta. Ele reclama um pouco, mas os dois se arriscam a cruzar o corredor até a sala. Nesse momento, Iolanda surge no fundo do corredor e surpreende Dora tentando abrir a porta da frente. Dora corre para fechar a porta entre a sala e o corredor e finalmente consegue. Iolanda esmurra a porta, aos berros: “Que é isso?! Filha da puta! Vaca! Eu te pego!” Dora corre até a porta de entrada, mas está tão nervosa que não consegue destrancá-la. De repente, ela consegue abri-la. Iolanda grita no encalço de Dora, quase a pegando. Ao ouvir os chamados de Iolanda, Pedrão atrás vem atrás e grita para Dora: “Você já morreu, sua filha da puta!” Quase sendo pega, Dora joga Josué para fora do apartamento e depois sai correndo com ele pelo corredor imenso até a escada. Corte para Iolanda, na sacada do apartamento, que grita, enfurecida: “Piranha! Vagabunda! Filha da puta! Vaca! Eu te pego! Vou te matar! Desgraçada! Cê já morreu!” Na avenida em frente ao prédio, Dora – com a blusa rasgada e em estado de choque – tenta pegar um táxi, mas ele não pára. Corte para interior de outro táxi em movimento, no qual Dora e Josué estão sentados no banco de trás. Dora fala para o motorista: “Rua Esperanto, Cascadura.” Suando frio, Dora tira o lençinho da mãe de Josué da bolsa. Nervosa, enxuga sua testa e a de Josué e depois olha pelo vidro traseiro, tensa. Ela se dirige novamente ao motorista: “Seu motorista, eu mudei de idéia.”

Tarde. No apartamento de Irene, o telefone toca. Ela o atende, esbaforida. Num porta-retrato ao lado do telefone, Irene e Dora mocinhas posam com as pernas de fora. Corte para Dora numa cabine telefônica. A

ligação está ruim e Dora grita: “Alô! Irene?” A amiga pergunta, do outro lado da linha: “Sim?” Dora se impacienta: “Irene!” A mulher pergunta: “Quem é?” Dora exaspera-se: “Adivinha!” Irene fica aliviada: “Ah, ainda bem que você ligou...” Dora não lhe dá atenção e diz, autoritária: “Irene, presta atenção! Se um cara aparecer aí, um cara forte de bigode, perguntando por mim aí no edifício, você fica na tua, não vai aparecer, não vai convidar pra tomar cafezinho, tá?” Atrás de Irene, ao fundo, vê-se a figura de Pedrão, sentado na beirada do sofá, com os cotovelos apoiados nos joelhos e as mãos dadas, parecendo irrequieto. Atrapalhada, Irene começa a falar ao telefone: “É que...” Dora suspira, olhando para o alto: “Eu não acredito!” Irene levanta uma sobancelha, constrangida: “É...” Dora pergunta, direta: “Ele já tá aí? *(Faz uma pausa.)* Se tiver, você diz uma coisa assim maluca...” Alterando o tom da voz, Irene improvisa: “Ô Milton, não vai dar pra gente sair hoje porque eu já combinei de sair pra dançar com outro amigo meu...” Dora a interrompe: “Não, não fala mais nada!” Irene dá um sorriso e continua: “Aonde cê tá, Milton, tá no quartel?” Dora perde a calma: “Estou na rodoviária. Eu tô fudida!” Irene, pegando gosto pela coisa, arrisca outra pergunta: “E aquele seu amigo brotinho, tá aí fazendo a guarda com você?” Dora, aflita, confirma: “O Josué tá aqui comigo. Eu fugi com ele...” Contendo a emoção, Irene responde, aliviada: “Eu sempre achei que você era um bom soldado!” Muito ansiosa, Dora a interrompe: “Eu vou te pedir um favor, viu. Você tranca o meu apartamento, passa as chaves, tá ouvindo bem? Passa as chaves! Toma muito cuidado você também. *(Pausa.)* Eu quero te pedir um outro favor.” Sempre sorridente, Irene se mostra solícita: “Pede.” Dora continua a falar: “Você me empresta duzentos reais e manda pro Banco do Brasil de Bom Jesus do Norte, que eu acho que vou precisar...”

Noite. Na estação rodoviária, Dora se aproxima de Josué e lhe estende um bilhete de viagem: “Toma aqui sua passagem. Está quase na hora!” Josué não sai do lugar e Dora vai até ele, insistindo: “Toma aqui, moleque!” Josué fica impassível. Dora insiste mais uma vez: “Cê não vê que tô tentando te ajudar?” Contrariado, o menino toma a passagem da mão de Dora: “Eu vou sozinho.” Dora diz, com firmeza: “Eu já disse que vou com você.” Josué rejeita a oferta: “Eu não quero ir com você.” Dora se ofende: “E por quê?” Bem direto, o menino justifica: “Porque eu não gosto de você.” Aflita, Dora insiste: “E por quê?” Josué, com ar de desprezo, responde: “Já te falei. Porque você não vale nada.” Dora fica irritada: “Como é que você vai chegar lá, quer me explicar?” Josué a olha, tentando demonstrar superioridade: “Deixa um pouco de dinheiro pra eu comer.” *(Silêncio.)* Josué insiste: “Chegando lá, meu pai manda dinheiro pra você.” Chocada, Dora o xinga: “Estúpido!” Josué grita: “Me dá a carta da minha mãe!” Dora retira a carta da bolsa e a estende, um pouco hesitante, para o

menino. Ele a coloca no bolso, levanta-se, ajeita a mochila e sai em direção à plataforma de embarque do ônibus, bem em frente a eles. Dora observa Josué cruzar o saguão e entrar na plataforma. Corte para o motorista, que liga o ônibus e chama os últimos passageiros que se despedem dos parentes. Os passageiros entram no ônibus. Dora se levanta e caminha em direção à plataforma. O motorista fecha a porta do ônibus, que começa a se movimentar. No último instante, Dora corre, bate na porta do ônibus e o faz parar. Corte para o interior do veículo. Dora entra, senta-se ao lado de Josué, fazendo de conta que não o conhece, e abaixa o braço da poltrona para delimitar seu território. Corte. Pela janela, já se vêem as últimas luzes urbanas. Dora, muito cansada, está quase fechando os olhos. Josué a olha com curiosidade.

Amanhecer. O ônibus pára num posto à beira da estrada. Dora caminha em direção aos banheiros. Dora repara numa barraquinha de camelô com roupas à venda ali por perto e resolve ir até ela. Josué gosta de umas camisas com gola e calças de tergal. Dora ironiza: “Pra que essa camisa? *Cê* vai casar?” Josué responde, sério: “É pra quando eu conhecer meu pai”. Corte para as portas dos banheiros, de onde saem a mulher e o menino usando roupas novas. Josué sorri ao ver Dora com a nova blusa. Dora fica constrangida e, para disfarçar, reage mal humorada: “Tá olhando o quê, moleque?! Vai lá pro ônibus, que eu vou comprar uma coisa. Vai!” Corte para a estrada durante o dia, cuja paisagem já começa a dar sinais de seca. Centro do ônibus, o calor é infernal. Josué pergunta: “Ainda tá longe?” Com a má-vontade de costume, Dora retruca: “Que que tá longe?” Com cara de quem diz o óbvio, Josué responde: “A casa do meu pai.” Dora sugere: “Vai olhando as placas daí da estrada, logo *cê* vai ver quanto que falta.” O menino começa a contar as placas de quilometragem. Em dúvida, pergunta: “Como eles contam um quilômetro?” Desinteressada, Dora fala: “Um quilômetro é um quilômetro, são mil metros.” Josué se exaspera: “Eu sei, mas como é que eles sabem que tem mesmo mil? Como eles contam?” Dora encerra o assunto: “Eles inventam.” O ônibus sacoleja pelas estradas esburacadas. Dora retira uma garrafa de bebida barata da bolsa e começa a beber.

Entardece. Dentro do ônibus, está ficando escuro. Dora, que já bebeu mais da metade da garrafa, derrama um pouco do líquido na roupa. Josué observa os homens que estão no ônibus. Ele pergunta para Dora, apontando um homem sentado numa poltrona próxima: “Você acha que aquele cara ali é pai?” Dora, confusa, pergunta: “Como é que é?” Josué volta a apontar o homem e perguntar: “Aquele cara ali. Você acha que ele tem filho?” Dora observa o homem e então responde, categórica: “Não, aquele ali não tem cara de pai.” Dora aponta para outro homem, sorridente, que parece estar

contando piadas: “Esse tem cara de pai. Conheço esse tipo. Meu pai era assim. Em casa, um bispo. Na rua, era um palhaço. Um dia vieram me perguntar: “Você que é a filha do Pimbão?”, era o apelido dele, Pimbão, veja só, ô Pimbão!...Palhaço, palhaço.” Impaciente, Josué não encontra uma posição para se acomodar na poltrona: “Eu não gosto de ônibus. Bom mesmo é andar de táxi.” Dora contesta: “Cê tá enganado! A gente devia andar só de ônibus, nunca táxi. O ônibus tem um caminho certo, um lugar certo... Já o táxi, não. Ele toma qualquer rumo e depois se perde.” Curioso, o menino pergunta: “Por quê?” Dora se entusiasma e continua a se abrir com Josué: “Tudo isso tava numa carta que o meu pai mandou pra minha mãe. Tudo isso para dizer que ele tava cansado de andar de ônibus todo dia, quer dizer, a minha mãe, aí resolver pegar um táxi, isso é, outra mulher...” Ela se cala de repente e fica séria: “Quem pegou um táxi espacial foi a minha mãe. Eu tinha a tua idade quando ela morreu.” Josué olha para Dora com curiosidade, enquanto ela toma mais um gole da garrafa. Corte para o ônibus avançando pela estrada ao anoitecer. Dentro do ônibus, Dora dorme e Josué aproveita para dar vários goles da bebida. Corte para Dora que acorda, já em plena noite, com os gritos de um passageiro. Ela procura descobrir a origem da confusão e vê Josué sentado no chão do corredor. Com a balbúrdia, uma outra mulher acorda e grita: “Volta pro teu lugar, menino!” Josué, embriagado, grita de volta: “Josué Fontenele de Paiva! Eu sou Josué Fontenele de Paiva, tá!” Um passageiro, divertido, comenta em voz alta: “Olha aí, pessoal! O garoto tá cheio da cachaça!!!” Dora pula da poltrona e corre em direção ao menino, esbarrando nas pessoas. Ela o ajuda a se levantar. Uma velha a olha com reprovação e diz: “Maluca! Enchendo a cara da criança...” Dora fica furiosa e responde: “Vai cuidar da sua vida, minha senhora!” Volta-se para Josué e descarrega: “Putá merda! Se eu fosse tua mãe, eu ia te encher de porrada...” Enrolando a língua, o menino rebate: “Mas você não é minha mãe. Você não é nada meu!” Dora se enfurece ainda mais e dispara: “Você vai acabar bêbado que nem o teu pai!” O menino revida: “Que nem você! Você não tinha lugar melhor pra ir? Pra que que você veio comigo?!” Dora parece tocada pelas palavras de Josué e responde com uma ponta de mágoa: “Eu vim pra te ajudar. Ouviu bem? Pra te ajudar!” Dora fica em silêncio, sem encontrar argumentos para continuar discutindo.

Amanhecer. O ônibus chega num posto de beira de estrada. O motorista se levanta e se dirige aos passageiros: “Parada de Benemerência. Dez minutos.” Josué dorme com a cabeça encostada no ombro de Dora. Ela cautelosamente afasta a cabeça de Josué e a coloca sobre o encosto, olhando-o com ternura. Num gesto brusco, separa um maço de notas do total que lhe resta, tira a carteira de Josué da mochila e põe a maior parte do dinheiro dentro dela. Depois, Dora se levanta e vai até o motorista: “*Pera*

só um instantinho, por favor. É o seguinte: eu estou viajando com o meu sobrinho. Ele vai se encontrar com o pai dele lá em Bom Jesus do Norte, mas eu não vou continuar na viagem. Aí eu queria pedir se o senhor podia fazer ele chegar aqui nesse endereço.” Dora entrega um papelzinho para o homem, no qual estão anotados o nome e o endereço do pai de Josué. O motorista reluta e então fala francamente: “Olha, moça, isso é muito complicado. Vai que acontece alguma coisa com a criança...” Dora mostra a ele algumas notas e diz: “Só um minutinho, por favor. Só um instantinho. Isso aqui é pro senhor. Pega. Pode pegar. Por favor.” Corte para uma mão estendendo algumas notas de dinheiro. É Dora, diante do guichê de passagens do posto. Ela pede uma passagem para o Rio de Janeiro. A mulher diz o preço: “Sessenta reais.” Em seguida, passa um bilhete para Dora, junto com o troco. Dora vai até o bar local, senta-se de frente para as plataformas de embarque e pede uma cerveja. O ônibus em que viera até ali segue viagem. Entre um gole e outro de cerveja, Dora o observa partir e depois paga a conta com os seus últimos trocados. Ao se virar, avista Josué sentado numa mesa ao fundo. Ele, com sempre, finge não notá-la. Dora vai até ele, espantada por ele estar ali. Os dois se olham longamente. Dora o repreende: “Cê não devia ter feito isso, menino. Cê devia ter seguido naquele ônibus. Você tava certo. Ia ser melhor pra você ir sem mim. Tava tudo arranjado, tudo. Por que agora você não quer largar de mim, moleque?” Ele finge não ouvi-la e Dora avisa: “Quando quiser falar comigo, eu tô ali na outra mesa.” Ela retorna à mesa em que estava antes e fica observando o menino. De repente, uma expressão alarmada surge em seu rosto. Aflita, Dora pergunta a Josué: “Cadê sua mochila, menino?” Ele não responde. Dora grita, alarmada: “Cadê sua mochila, moleque?” Ela vai até ele e o segura pelos ombros: “Me diz que você não deixou tua mochila lá no ônibus!!!” Dora corre para fora e tenta ver se ainda avista o ônibus na estrada, mas só vê a poeira levantada por ele. Inconsolável, senta no chão e coloca a cabeça entre as pernas.

Manhã. Josué dorme encostado num canto. Um ônibus parte dando uma leve buzina. Dora, sentada num banco próximo ao menino, sai do seu torpor. Decidida, vai até o guichê e diz à moça: “Por favor, eu desisti de ir pro Rio, eu queria vender a passagem.” A bilheteira balança a cabeça, enquanto continua a lixar as unhas: “Agora não dá mais pra devolver o dinheiro não, dona. O ônibus pro Rio foi aquele ali que acabou de sair.” Dora fica desolada. Corte para o interior da lanchonete do posto, onde Dora e Josué fazem hora sentados no balcão. O menino não tira os olhos da comida de um homem sentado ao seu lado, provavelmente um caminhoneiro. O homem percebe os olhares de ambos. Dora cutuca Josué. O homem sorri pra eles: “Estão servidos?” O homem coloca um prato com mandioca frita perto deles. Dora e Josué se entreolham. O menino recusa,

ao mesmo tempo que Dora aceita. Bem humorado, o homem fala: “É bom vocês me ajudarem mesmo porque eu já perdi a fome.” Josué ataca o prato. Cansada, Dora passa o braço na testa. O homem percebe o gesto e comenta: “A senhora não tá bem, não...” Dora justifica: “É o coração. Eu acho que deu uma disparada...” O homem sorri e, atencioso, ensina: “Olha, aperta o mindinho assim, na batida do coração, que ajuda...” Enquanto o homem faz o gesto, Josué o imita. Dora sorri.

Corte para a estrada, dia já avançado. A câmara mostra o lado externo de um caminhão, coberto de adesivos com frases evangélicas. Na boléia, vê-se Josué, Dora e o caminhoneiro. O menino observa o motorista, que percebe seu olhar e sorri para ele. O caminhoneiro dirige a palavra a Dora: “A senhora tá indo pra Bom Jesus pagar promessa pro menino?” Dora pensa um pouco, olhando para Josué: “E bota promessa nisso...” Josué pergunta ao caminhoneiro: “Onde é que tu mora?” Com simplicidade, o homem responde: “Eu moro aqui.” Josué continua: “E a tua mulher?” Embaraçada, Dora lhe dá um leve beliscão e se desculpa: “O menino faz essa pergunta pra todo mundo...” Volta-se para Josué e o repreende: “Que que há?” O caminhoneiro, tranqüilo, não se incomoda de responder: “A minha mulher é a estrada. Eu não tenho família.” O rosto de Josué se ilumina: “Então você é que nem ela.” Dora e o caminhoneiro se olham meio constrangidos.

Tarde. O caminhão encosta na plataforma de um posto de parada. Os três descem do veículo. O caminhoneiro fala para Dora e Josué: “Vocês vão me dar licença que agora eu vou trabalhar. Em vinte minutos tá tudo resolvido.” O homem entra na parte de trás do caminhão e sai carregando um saco cheio de mantimentos. Dora se vira para Josué e ordena: “Ajuda o moço aí, vai, Josué.” O caminhoneiro e o menino começam a carregar os sacos até o mercadinho, enquanto Dora entra na lanchonete ao lado. Dentro da vendinha, o homem coloca os sacos sobre o balcão. O dono do lugar parece feliz ao vê-lo: “César, meu amigo!” O caminhoneiro o cumprimenta: “Oi, *seu* Bené, que saudade! Faz quanto tempo? Será? Peraí que eu vou buscar o outro. (*Vira-se para Josué.*) Você pode ficar por aí.” Josué olha hipnotizado para um menino que, sentado sobre o balcão, come um enorme sanduíche. Na lanchonete, Dora também observa as pessoas comendo. César volta para o mercadinho e conversa com o dono. Enquanto eles estão distraídos, Josué perambula entre as prateleiras e decide furtar alimentos. Ele enfia dentro do short tudo o que está ao seu alcance: biscoitos, pão, chocolate, frutas. Depois, como quem não quer nada, o menino sai sorratamente e vai ao encontro de Dora, na lanchonete. Ela repara imediatamente no volume no short do menino e pergunta: “Que *cê* tem aí?” Josué, excitado, sussurra: “Vamos lá no caminhão comer.”

Alarmada, Dora abre rapidamente a bolsa e diz: “Menino! Põe! Põe isso aqui na minha bolsa, põe aqui já! Põe aqui que eu vou devolver! Bota aqui!” Josué fica espantado: “Por quê? Ai, ai...” Contrariado, o menino coloca os produtos dentro da bolsa de Dora. A mulher continua a repreendê-lo: “Se teu pai te pegasse, te dava uma coça! Quer ir pra cadeia? Põe aqui! Vai! Vai! Vai, vai me esperar lá no caminhão!” Decidida, Dora se dirige à vendinha. Corte para o interior do mercadinho. Dora entra e vê César conversando animadamente com o dono do lugar. Ao invés de devolver as mercadorias, Dora resolve passear entre as prateleiras e mesma uns iogurtes e um apresentado. Ao sair, Dora passa perto do balcão. O menino que comia o sanduíche cutuca o dono da venda e aponta para Dora. César continua falando: “E cada dia temos mais irmãos conosco...” O dono do mercadinho não presta mais atenção ao amigo e chama a atenção de Dora: “A senhora faça o favor de abrir a bolsa.” Dora fica lívida: “Como?!” O homem engrossa: “A senhora ouviu muito bem! Abre logo a bolsa!” César intercede: Desculpe, *seu* Bené, eu conheço essa dona, ela é minha amiga.” O homem muda de tom mas não se deixa dobrar: “A senhora então abre a bolsa e a gente esclarece tudo.” César se mostra chocado e chama a atenção do amigo: “*Seu* Bené, com toda amizade que eu tenho pelo senhor, o senhor é até meu irmão de fé, eu não posso permitir humilhação dessas com uma dona que é minha amiga, Dona... (*hesita, atrapalhado*) Joana!” O dono da vendinha pensa por um momento e finalmente diz, sem muita convicção: “Se é assim, então tá tudo certo, César. Eu devo ter enxergado mal...” Aliviado, César agradece com ar de dignidade: “Obrigado, seu Bené.” O homem se dirige a Dora e pergunta, irônico: “Então? Não vai levar nada?” Dora, recuperada do susto, desdenha: “Aqui não tem nada que preste pra eu levar!” Dora sai do mercadinho.

Na boléia do caminhão, Dora se acomoda ao lado de Josué e ralha com ele: “Nunca mais, você nunca mais faça isso. Era só ter me pedido...” Enquanto fala, ela abre a bolsa e começa a tirar os alimentos. Dora continua a falar: “Olha aqui, quanta coisa eu comprei com o pouquinho de dinheiro que eu tinha. E ainda deu pra mais uma coisinha!” Josué a encara direto nos olhos, enquanto Dora devora a comida. Ela se incomoda com a insistência e a acusação do olhar do menino: “Que que é?!” Josué dispara: “Você não tinha mais dinheiro!” Dora se finge ofendida e contesta: “Eu tinha sim um dinheirinho. Olha aqui vai comendo...” Josué não se deixa engambelar: “Mentira!” Dora se faz de desentendida: “O quê?” Josué dispara mais uma vez: “Cê foi lá, não comprou nada e ainda roubou mais!” Irritada, Dora tenta se impor: “Mais respeito, menino! Olha que eu podia ser tua mãe!” Josué arremata: “Minha mãe não ia roubar que nem você!” O menino começa a comer mas logo vem à carga: “Tem mais, ela não enchia a cara

que nem você!” Os dois dão uma pausa para se empanturrar de comida, mas Dora não deixa passar o comentário do menino: “Tá certo. Quem enchia a cara era teu pai!” Josué defende o pai, do seu jeito infantil: “Não! Ele construiu a casa sozinho, ele sabe fazer tudo de madeira, tá!” Dora perde a paciência: “Tá. Teu pai é um bêbado, meu filho. Um bêbado! Sabe o que é? Bêbado. Teu pai é bêbado.” Transtornado, Josué explode: “Mentira! Você é feia e mentirosa! Por isso que ninguém casa com você! Parece homem, nem tem nem pintura na cara! Não é feito a Irene...” Dora finge não se incomodar: “Mesmo com toda aquela pintura na cara, ela também não casou...” Exaustos, os dois desistem de brigar e voltam a comer, sem falar mais nada. Dora faz um sanduíche e comenta, brincando: “Nunca deixe de roubar mortadela!” Josué desdenha: “Eu detesto mortadela!” Nesse momento, César sobe no caminhão e surpreende-se com a fartura de comida dos dois. Dora fica embaraçada e pergunta: “Está servido?” César recusa: “Não, obrigado. Eu quero pedir desculpas a você pelo que aconteceu lá na venda, Dona...” *(Ele hesita de novo, sem se lembrar do nome da mulher.)* Dora se adianta: “Dora. Dora. Mas olha que eu gostei de Joana.” César se corrige: “Dora.” A mulher oferece-lhe comida novamente: “Tá servido?” César relaxa e sorri, com um olhar cúmplice: “O seu Bené é um bom sujeito mas é muito desconfiado...” Dora concorda, lacônica e igualmente cúmplice: “É...” César liga o caminhão e parte para a estrada. Corte para um plano geral da paisagem cada vez mais árida, à medida que avança pelo Nordeste.

O caminhão avança pela estrada aberta. Josué está completamente eletrizado com a viagem. Dora comenta para César: “Esse aí quer ser motorista de caminhão quando crescer.” César brinca, bem humorado: “Então vai ter que carregar muita farinha. *(Olha para o menino.)* Cê acha que é barato ter um caminhão como esse aqui?” Josué não se deixa impressionar: “Esse aqui é pequenininho. Eu quero é um daqueles grandões!” Dora e César acham graça. Após hesitar um instante, Dora arrisca: “Será que não dava pra botar o menino um pouquinho no volante?” César se mostra solícito e diz para Josué: “Vem cá. Senta aqui.” *(Ele acomoda o menino no seu colo, junto ao volante. Josué imediatamente toca a buzina e submerge na poltrona para pisar no acelerador.)* “Cuidado para não acelerar. Vamos. Vamos, vamos.” César e Dora riem. Corte para externa da estrada, mostrando Josué radiante no comando do caminhão.

Noite. O caminhão está parado no meio do mato próximo à estrada, já em pleno sertão. César e Dora estão sentados no chão junto a uma fogueirinha, mas Josué permanece no caminhão. Tremendo subitamente, César comenta: “É, no sertão também faz frio...” Ouve-se Josué chamar por Dora. Ela grita: “Já vai!” Depois vira-se para César e pergunta: “Você é de onde?” Pensativo, César esboça um sorriso e conta: “Eu sou de Vitória da

Conquista. Mas já saí de lá faz muito tempo. Desde que tô na estrada, parece que eu já troquei de vida umas dez vezes... Só é ruim que é tanta gente que você conhece e depois nunca mais vê. Cês mesmo, a gente fez esse conhecimento e é capaz de nunca mais a gente se ver mais.” Dora insinua, timidamente: “A gente não precisa se perder de vista...” Do caminhão, Josué reclama mais uma vez a presença de Dora: “Dora! Tô com frio!” A mulher grita de novo: “Já vou!” Resignada, Dora se levanta e caminha até o caminhão.

Amanhecer. Os primeiros raios de sol penetram na caçamba do caminhão e perturbam o sono de Dora. Do lado de fora, César acaba de fazer a barba e Dora o observa demoradamente.

Corte para um novo posto de beira de estrada, onde o caminhão pára, já no meio do dia. Os três saltam para fora e se encaminham para o restaurante. Corte para interior do banheiro masculino do restaurante, onde César e Josué fazem xixi lado a lado. Com ar safado, Josué comenta: “Lá no Rio de Janeiro, eu tinha duas namoradas...” O menino encara o caminhoneiro e continua, em tom de segredo: “Cê sabia que lá no Rio de Janeiro todas as mulheres transam antes de se casar? Todinhas!” César fecha a braguilha. Corte para o restaurante. César saem do banheiro e se juntam a Dora numa mesa. Uma mulher do restaurante se aproxima: “Vão querer o quê?” Dora se dirige a César: “Nada. A gente só tá aqui pra te acompanhar.” César protesta: “Mas de jeito nenhum! Eu faço questão de convidar vocês.” (*Ele se volta para a garçonete.*) “Por favor, traz três refeição e pra mim água...” (*Pergunta a Dora*) “E pra você?” Dora pede uma cerveja. A garçonete pergunta a Dora: “E pro seu filho?” Josué se adianta: “Um guaraná.” César pergunta a Dora: “Você trabalha em quê, Dora?” A mulher hesita um momento e diz: “Eu fui professora primária.” Josué se intromete: “Nada! Ela é escrevedora de carta. Ela ganha dinheiro escrevendo carta praqueles que não sabem escrever.” Dora fuzila Josué com o olhar. Dora se explica: “É, depois que eu me aposentei, aí eu comecei a fazer isso pra ajudar no orçamento da casa.” (*Ela se dirige a Josué.*) “Cê não gosta de totó? Vai brincar! Vai brincar, moleque! Vai lá!” Josué se levanta e caminha em direção a um jogo de mesa no fundo do salão. A garçonete aparece com as bebidas. Dora se serve de cerveja e enche o copo de César. O homem recusa: “Não, não, não, não. Eu não posso beber. Eu sou evangélico.” Dora sorri, maliciosa: “Eu tenho certeza que ELE ali em cima não tá te olhando...” Dora enche o copo de César, que num só gole toma tudo. Dora sorri. Seu jeito áspero dá lugar a uma fala mansa e uma delicadeza insuspeitada: ‘Eu queria te dizer uma coisa... Eu tô muito feliz por ter perdido aquele ônibus... Muito feliz.’ Ela volta a encher o copo de César, que dá outro gole. Dora olha nos olhos dele e se

aproxima, curvando o corpo sobre a mesa. César pára de falar e enrubesce. A garçonete volta com a bebida de Josué, que continua jogando. Devagar, Dora aproxima sua mão da de César e a aperta firme com a sua. Atônito, ele não sabe o que fazer. Josué percebe a cena e pára de jogar para observá-la. Dora se levanta e pede licença, de um modo ao mesmo tempo sugestivo e sem jeito: “Só um instante, eu volto num instante...” Corte para o interior do banheiro feminino, onde Dora acaba de lavar o rosto. Ela fica alguns minutos se olhando no espelho, avaliando a si mesma. Uma mulher entra e passa um batom vermelho nos lábios. Dora a observa com atenção e finalmente pede: “Faz um favor de emprestar o batom?” A mulher entrega o batom a Dora: “Tá no final. Pode ficar.” Dora agradece e se volta para o espelho, diante do qual se maquia, um tanto desajeitadamente. Enquanto passa o batom devagar, pela falta de prática, Dora mantém o olhar fixo na sua nova cara refletida no espelho. Corte para a mesa do restaurante. Dora sai do banheiro, satisfeita com o resultado da maquiagem. Ao se dirigir à mesa, não vê César. Josué continua jogando ao fundo, mas o caminhoneiro não está em lugar algum do restaurante. Dora olha pela janela e vê o caminhão partindo. Ela começa a chorar.

Corte para o lado de fora do restaurante. A câmara mostra Dora e Josué sentados na beira da estrada em frente ao estabelecimento, ao lado de um pequeno farol cujo topo sustenta uma estátua do Padre Cícero. Josué rompe o silêncio: “Por que o César foi embora?” Dora olha a estrada na esperança de avistar algum veículo. Ela responde com a habitual aspereza: “Pra essa pergunta, moleque, você também não tem a resposta, não?” Josué pensa um pouco e dá sua opinião: “Ele ficou com medo. Ele é homem viado, né?” Dora discorda: “Não. Não é, não.” Um caminhão aparece ao longe. Josué olha para Dora e pergunta: “Posso dizer uma coisa? *Cê* fica muito mais bonita de batom, muito mais.” Dora tenta segurar a emoção. O caminhão pára um pouco antes deles. Dora vai até ele com Josué para falar com o motorista. Mal humorado, o homem a olha de alto a baixo. Dora chama Josué para perto dela e depois cumprimenta o motorista: “Boa tarde...” O homem retribui o cumprimento e fica à espera. Dora pergunta: “O senhor por acaso tá indo pra Bom Jesus?” O motorista confirma: “Tô sim. É longe, dona, e eu cobro dez por cabeça daqui até lá.” Dora tira o relógio de pulso e o entrega ao motorista, que o examina. Dora e Josué sobem na carroceria do caminhão. Sob uma grande lona, os romeiros dividem o pouco espaço. Quando o caminhão parte, eles começam a cantar. Josué se junta ao coro, baixinho. Dora parece se sentir deslocada no meio daquelas pessoas. Corte para um plano geral do caminhão atravessando o sertão castigado pelo sol. Não há sinal de vida à beira da estrada. Dentro do caminhão, Josué não tira o olho da carne-seca que um romeiro está comendo. O homem percebe o olhar do menino e, compadecido, aproxima-

se de Josué e de Dora para oferecer-lhes comida: “Tão servido?” Dora não consegue disfarçar a repugnância diante da carne: “Não, obrigado.” Josué, no entanto, aceita com prazer e escolhe um pedaço. O romeiro comenta: “Tá certo, é menino que tá se criando! Tá com quantos *caju*?” Josué responde: “Nove.” O romeiro sorri e conta: “Se deixasse, eu com nove *ano*, comia um boi inteiro!” Ele volta para o seu lugar e Josué oferece a comida para Dora: “Come que é bom.” Ela franze a cara, rejeitando: “Não. Eu tenho muitos *caju* pra comer isso aí...” Josué insiste: “Tô te dizendo.” Corte para plano geral da estrada, no qual a câmara mostra o caminhão entrando numa picada e parando próximo a um morro com uma pequena igreja no alto. Resignada, Dora pula do caminhão com Josué.

Final de tarde. Dora e Josué estão sentados numa pedra, a uma certa distância dos romeiros, que continuam a cantoria. Josué não tira os olhos da paisagem a sua frente. A câmara mostra uma vista geral da paisagem árida mas bela. Josué comenta: “Minha mãe sempre me dizia que meu pai ia me mostrar o sertão...” (*Faz uma pausa.*) “Onde será que ela deve *tá* agora?” Dora parece não saber o que dizer. Josué continua a perguntar: “*Cê* acha que fizeram um enterro direito pra ela?” Dora fica pensativa. Depois tira da bolsa o lenço puído de Ana, se levanta e puxa Josué morro abaixo. O menino coloca o lenço num cruzeiro em meio às centenas de de fitas e velas que os romeiros depositaram ali. Ao fundo, as cantorias dos romeiros parecem se destinar à pequena cerimônia dos dois. Corte. A câmara mostra o caminhão avançando pela estrada ao entardecer.

Dia. Em Bom Jesus do Norte, caminhões lotados de romeiros não param de chegar a todo momento. Estacionados na saída da cidade, os caminhões parecem criar da noite para o dia uma outra cidade, desta vez nômade. Bares, fotógrafos lambe-lambe e fliperamas conferem uma nota profana à festa religiosa. Sujos e amarrotados, Dora puxa Josué pela mão, forçando caminho nas ruelas apinhadas de gente, camelôs, alto-falantes que despejam músicas e pregações evangélicas. Josué, cansado mas esperançoso, pergunta: “Tamos indo pra casa do meu pai?” Dora confirma, num tom suave: “Estamos. Está contente?” De repente, ela percebe que ele não caminha mais ao seu lado. Josué parou um pouco atrás e Dora vai até ele: “Que que foi? Não vai me dizer que *cê* tá desistindo agora?” Josué olha para o chão, envergonhado: “Não quero que o meu pai me veja assim, todo sujo, que nem um mendigo.”

Numa rua da cidade, Dora ajeita o cabelo de Josué com um pente emprestado de uma barraquinha de camelô. O menino lavou o rosto e tem uma aparência um pouco melhor, apesar das roupas sujas e amarrotadas. Dora procura tranquilizá-lo: “Teu pai vai gostar de você, Josué. Não fica

preocupado, não. O negócio vai ser você gostar dele.” O menino retruca: “Eu gosto dele.” Dora sente necessidade de prepará-lo para uma possível decepção: “Teu pai não é aquilo que *cê* tá pensando não, viu. Ele não é.” Josué não desiste de continuar na defesa do pai: “Você não conhece ele. Ele fez a nossa casa sozinho, sabe fazer tudo de madeira...” Dora exaspera-se, diante da insistência de Josué: “Tá bom! Sei, sei, sei! Sei tudo isso de cor, tudo isso. Logo logo, *cê* vai estar lá junto com teu pai...” Josué propõe, conciliador: “Se você quiser, eu posso pedir pra ele pra você passar uns dias aqui com a gente...” Dora sorri. Tirando a carta da bolsa, ela se vira para a dona da barraquinha e lhe mostra o envelope: “A senhora sabe onde é que é esse lugar aqui?”

Final de tarde. Dora e Josué seguem por uma estrada de terra batida na paisagem desértica do sertão. Ao longe, avistam uma casa. Atravessam uma porteira e Josué corre em direção à casa, ao lado da qual roupas num varal tremulam ao vento. Um menino da idade de Josué aparece e Josué pára de correr, encarando o garoto. O menino grita: “Mãinha, o garoto aí!” Dora chega à porta da casa e bate palmas para se anunciar: “Ô de casa!” Uma mulher idosa e meio surda está sentada no sofá da casa simples. Ela responde com simpatia: “Sim.” Dora e a velha se cumprimentam. Dora pergunta: “Aqui é a casa do seu Jesus?” A mulher idosa confirma: “É sim, senhora. A senhora quer falar com ele?” Dora responde afirmativamente: “Olha, eu queria. Ele tá em casa?” A velha diz que não: “Ele saiu mas volta. A senhora pode esperar.” Dora entra na casa: “Com licença...” A mulher responde: “Dou...” Uma mulher jovem entra na sala com uma criança. A velha se vira para a mulher: “Ela quer falar com teu marido.” Sem tirar os olhos de Josué, que acaba de entrar, a moça pergunta à velha: “Já serviu um cafezinho, Dona Violeta?” Dora se adianta, recusando gentilmente a oferta. Desconfiada, a mulher pergunta a Dora: “A senhora pode me dizer o que tá querendo conversar com meu marido?” Dora não quer falar nada: “É só com ele mesmo. A senhora desculpa, tá?” Dora e Josué aguardam, um pouco constrangidos. Um vento forte começa a soprar e pára quando um homem de meia-idade, de aparência decente e ar confiável, entra na sala. Ele cumprimenta sua mulher e seu filho. A mulher olha para ele e diz: “Teus amigos tão te esperando pra falar com você.” O homem olha curioso para os dois, pressentindo algo. A mulher observa a reação do marido. Dora o cumprimenta: “Boa tarde. Eu tô vindo do Rio de Janeiro, eu tenho um assunto particular pra tratar com o senhor.” Tenso, o homem se dirige às outras mulheres: “Tá bom. Maria, minha mãe, me dêem licença.” As duas saem da sala, a mulher com um olhar desconfiado. Elétricas, as crianças não obedecem às ordens de sair e o homem lhes dá uns cascudos: “Sai, sai, sai, vai pra lá, sai.” Finalmente, elas obedecem. Josué fica horrorizado com aquilo. Desconfiado, o homem examina o

menino e fala para Dora: “Pode dizer, minha senhora.” Dora olha para Josué, pensa um pouco e aí desanda a falar: “Eu estou lhe trazendo esse menino. A mãe dele morreu e agora ele só tem o senhor nesse mundo.” Josué olha com raiva para Dora e o homem, tenso, observa o menino mais uma vez. Ele pergunta: “A senhora é o que dele?” Dora é direta: “Não sou nada.” O homem a questiona: “Então por que a senhora trouxe ele até aqui?” Dora pensa um pouco e responde: “Eu sou amiga dele, digamos assim...” O homem respira fundo e pergunta: “É um bom menino?” Dora olha para Josué e sorri: “É, é sim.” (*Faz uma pausa.*) Ela entrega a carta de Ana para o homem: “Esta carta aqui é para o senhor.” O homem lê o nome no envelope e ri aliviado: “Sou eu, não, dona. Eu sou Jessé. Essa carta é pra Jesus, que morava aqui antes... A senhora espera um pouquinho que eu vou buscar aqui um negócio.” O homem se levanta e vai pra dentro da casa. Dora e Josué estão em estado de choque. O homem reaparece com um papel na mão. “Aqui. Esse é o endereço de onde ele tá morando agora. Fica na Vila do João. Ele ganhou uma casa num sorteio e vendeu essa aqui. E vou lhe dizer uma coisa, minha senhora, ele bebeu a casa todinha na venda...” O olhar de Josué expressa sua decepção incrédula.

Final de tarde. Dora liga para Irene de um telefone público. O aparelho na casa de Irene toca. Ela atende: “Alô!” Dora exclama: “Irene!” A amiga pergunta, ansiosa: “Oi, Dora! Tá tudo bem?” Sem delongas, Dora vai direto ao assunto: “Você despachou o dinheiro que eu pedi?” Com ar de vitória, Irene comunica: “O dinheiro já tá esperando por você, aí em Bom Jesus da Lapa!” Sem acreditar no que está ouvindo, Dora pergunta: “Bom Jesus do quê?” Irene fala, hesitante: “Não é da Lapa?...” Dora bate o telefone do outro lado da linha. Corte para Dora, que arrasta Josué novamente no meio da confusão da rua, rumo à saída da cidade. Dora está furiosa: “Não consegui uma merda de um caminhão que me tirasse do meio desse diabo de romaria!” Josué pergunta: “Pra onde a gente vamos agora?” Dora responde, resoluta: “Vamos a pé. Tentar uma carona na estrada.” Josué se espanta: “A pé?!” Sem paciência, Dora confirma: “É, a pé! Meu Deus, meu Deus! Eu não sei o que eu fiz a Deus para merecer isso, eu não sei! Você é um castigo na minha vida!” Josué fala, cautelosamente: “Eu tô com fome...” Dora fica ainda mais irritada: “E eu?! Eu não tenho fome?! Eu não tenho fome, só você?! Não tem comida, não tem mais dinheiro, não tem mais comida! Acabou! Se é isso que você quer saber, acabou!” Josué, timidamente, pergunta: “Que que a gente vamos fazer agora?” Dora começa a berrar: “Sei lá! Sei lá! Teu pai e tua mãe te puseram no mundo, não deviam ter posto! Porque agora eu aqui que te agüente, desgraça! Você é uma desgraça! Você é uma desgraça!” Ao se virar, Dora vê Josué correndo de volta para o meio da romaria. Dora enlouquece: “Putá que te pariu! Putá que pariu! Josué! Onde que cê vai?! Volta aqui, menino! Josué!

Volta aqui, moleque! Josué! Josué!” Ela sai correndo atrás do menino, mas ele é mais rápido e se distancia cada vez mais, até que ela o perde de vista. Cambaleando de cansaço e de fome, Dora continua a procurar por Josué em meio ao caos. Centenas de pessoas entoam cantos, ajoelham-se, levantam e depositam oferendas aos pés da estátua da Virgem Maria na praça da cidade. Dora tenta abrir caminho no meio do povo, gritando: “Josué! Josué!” Ela vê o menino de costas, fugindo dentro da multidão: “Onde é que você se meteu?! Josué! Josué, volta aqui!” Ninguém lhe presta atenção. Dora grita: “Josué! Volta aqui! Eu não queria dizer aquilo!” Uma mulher reza, quase em transe: “Obrigado, obrigado, Jesus, eu tô te pedindo, te orando, com o todo o meu coração! Jesus, com toda minha alma, Jesus! Abençoa o meu povo! Abençoa, Menino Jesus, os meus *romeiro!*” Um homem também reza, em estado hipnótico: “Me perdoa, Senhor, que eu sou um pecador! Pelo sangue de Cristo, Senhor! Olha as minhas dificuldades... O meu sangue na veia... no meu corpo! Nosso Senhor Jesus Cristo... Protege minha mãe... Abençoe minha família... Me protege pelo sangue de Cristo... Queima, Senhor! Queima, Senhor! Pra que tanto sacrifício? Pra que tanta dor?!” O povo grita: “Viva a Virgem Santíssima!”

Noite. Rezadeiras, romeiros e penitentes se espremem na entrada da sala dos milagres. Muitos cantam ou rezam baixinho, numa atmosfera de respeito e concentração. Nos cantos da sala, homens e mulheres rezam o terço ajoelhados e voltados para a parede. Outros acendem velas e, em seguida, beijam o chão. Dora continua à procura de Josué. Ela tenta abrir caminho até a sala dos milagres, onde pensa ter visto o menino entrar. As pessoas a sua volta a obrigam a acompanhar o fluxo. Finalmente, Dora consegue entrar na sala dos milagres, cujas paredes estão completamente cobertas por fotografias e lembranças de romeiros que alcançaram suas graças. Milhares de rostos em fotos 3x4, bonecas de pano, brinquedos, fitinhas, mechas de cabelo, relógios, caixas de remédios se sobrepõem, formando uma imensa colcha de retalhos. Dora procura Josué no meio das pessoas que lotam o cubículo. A visão das centenas de rostos nas fotos nas paredes a deixam confusa e tudo começa a rodar vertiginosamente. Todos olham para Dora. Uma romeira pede silêncio. Dora desmaia, caindo dura no chão. Josué aparece e se agacha junto dela.

Amanhece. Quando Dora acorda, percebe que está deitada no chão da praça, com a cabeça no colo de Josué. Corte para Dora e Josué sentados na praça, observando o movimento. Numa barraca próxima, romeiros tiram foto ao lado de uma imagem do Padre Cícero em tamanho natural, para oferecer ao santo. Um pregador grita: “Esse comércio, essa festa de doido, essa é a festa do demônio, são os vendilhões do templo, é o carnaval de Satanás. Ele tá lá embaixo, contente, pulando, o bicho ruim tá dando

gargalhada!” Dora e Josué brincam de jogar pedras numa lata. Duas ciganas em vestidos coloridos passam e uma delas se aproxima de Dora: “Quer saber a sorte, dona? É um real.” Dora diz que não: “Meu dinheiro acabou.” A cigana insiste: “Dá um agrado! Se merecer...” Dora se irrita: “Meu dinheiro acabou, mulher!” A cigana não desiste: “Se merecer...” Dora perde a paciência: “Chata!” As ciganas seguem adiante em busca de clientes. A câmara pára num garoto tocando violão e cantando. Josué olha em volta, observando. Na barraca de fotos, o movimento é grande. Ele se levanta e vai até lá. Dora estranha e pergunta: “Onde é que *cê* vai, Josué?” O menino continua a observar a movimentação no arremedo de estúdio, no qual uma família posa ao lado da imagem do Padre Cícero. Uma moça pergunta ao fotógrafo: “Quanto é a foto com Padre Cícero?” O homem responde: “Custa três reais, dona moça.” Dora se junta a Josué. A moça se espanta: “Três reais. Isso tudo?” O fotógrafo confirma: “Três reais. É o preço.” A moça pergunta: “É o retrato com a mensagem pro santo?” O homem explica: “É não. É só a foto com o meu *padim* Cícero e a senhora.” A moça desiste: “Tá bom.” O fotógrafo insiste: “Não vai querer não, moça?” Ela se afasta sem dizer nada. Dora põe a mão no ombro de Josué sem dar atenção à conversa do homem e da moça: “Josué, a gente veio fazer o que nessa barraca? Vamos embora, vem.” Num impulso, Josué vai até a moça: “Dona, ela é escrevedora. Ela manda a mensagem do santo pra senhora.” A moça olha para Dora: “A senhora escreve?” Dora tira a caneta da bolsa para fazer o favor para a moça mas Josué se adianta: “É só um real.” O rosto de Dora se ilumina. Corte para Dora e Josué já instalados numa mesa junto às outras barracas na praça. Josué anuncia em voz alta: “Olha a carta! Quem quer mandar carta pra casa, mensagem pro santo? Olha a carta! Só paga um real! Olha a carta! Quem quer mandar carta pra casa, mensagem pro santo, só paga um real!” Quando Dora está acabando de escrever para a moça, um romeiro se aproxima: “Eu queria mandar um bilheteinho, quanto que custa?” Josué dá o preço: “É um real.” O romeiro repete: “Um real?” Josué acrescenta: “E dois se quiser que a gente bote no correio!” o romeiro concorda: “Prefiro assim...” Josué o encaminha: “Pode esperar ali na fila.” Dora olha pro menino, admirada. O romeiro conta o dinheiro. Josué volta à propaganda: “Olha a carta! Quem quer mandar carta pra casa? Mensagem pro santo?” O romeiro diz a Dora: “Tá certo. Posso começar?” Dora assente: “Pode.” O romeiro dita: “Criselda, Criseldinha, vim lá de Itabaiana...” Dora repete enquanto escreve: “Itabaiana...” O romeiro continua: “...até aqui, a pé pela estrada...” A mão de Dora segue rabiscando sobre o papel. Uma moça vestida de noiva dita: “Tô aqui em Bom Jesus pra agradecer a promessa que fiz do Benício aceitar casar comigo...” Uma mulher de cerca de trinta anos, com uma garrafinha de madeira na mão: “Obrigado, Bom Jesus, pela graça alcançada de o meu marido ter largado a cachaça...” Rostos e vozes se sucedem. Um homem

dita: “...Leontina Emerentina... Já posso ser o homem mais feliz do mundo!” Dora pergunta: “E ele tá longe há quanto tempo?” Um outro homem responde: “Já faz quatro anos que ele já saiu.” Dora tenta adivinhar: “E não tem notícias, é isso?” O homem confirma: “Não tem notícias.” Uma moça fala: “Lembranças para minha mãe, Maria Adalgiza Bezerra.” Mais outro homem: “Josefa Maria da Silva, lá em São Bento do Una.” A moça continua: “Pro meu noivo, João Pedro da Silva, lá em São Paulo...” Algumas crianças: “Para meu pai, José Alves da Silva...” As vozes se sobrepõem num zumbido geral.

Anoitece. Na rua, Dora continua o trabalho. Um homem está ditando, mas já não há mais ninguém na fila. O movimento na praça também diminuiu ao anoitecer. O homem dita: “Obrigado, Menino Jesus, pela graça alcançada, de ter feito chover esse ano lá na roça. Vim a Bom Jesus e soltei dez *foguete colorido* em sua homenagem. Sebastiano.” Satisfeita consigo mesma, Dora entrega o bilhete ao homem: “Sua carta.” O homem lhe estende o dinheiro: “Aqui, dona.” O homem vai embora. Com o rosto iluminado, Josué conta mais uma vez o dinheiro obtido, enquanto o fotógrafo ao lado o observa com inveja. Dora está radiante: “Tamo rico!” Josué sorri, os olhos brilhando: “Dá até pra comer!” Corte para Dora e Josué que posam ao lado da imagem do Padre Cícero para o fotógrafo vizinho. Depois Dora e Josué caminham pela cidade. Dora chama o menino: “Vem cá, Josué!” Eles param em frente a uma barraca de roupas. Dora apressa Josué: “Vem embora, vem! Vamos embora, vem!” Josué vê um vestido simples de mulher e fala para Dora: “Eu vou te dar este vestido de presente.” Dora se espanta: “Pra mim?” Josué confirma: “Pra você.” Dora se emociona: “Nossa!” O menino pergunta o preço e o vendedor responde: “Cinco reais.” Josué compra o vestido. Dora e Josué voltam a caminhar. O menino fala: “Cê vai ficar muito mais bonita com este vestido.”

Noite. Vê-se a fachada de um hotel barato. Corte para um quarto simples onde Dora, exausta, deita-se na cama: “Estou morta!” Josué bate a porta atrás de si, senta-se numa cadeira e esvazia a sacola cheia de cartas no lixo. Ao perceber, Dora protesta: “Não, não faz isso!” Josué olha para ela, com cara de quem cometeu um erro: “Tinha que rasgar primeiro, né?” Dora fica chocada: “Não. Me dá. Depois eu vejo o que que faço, tá?” Corte. Josué está no banheiro, com a porta entreaberta, enquanto Dora se troca. Ouve-se a voz do menino: “A gente vai procurar meu pai amanhã?” Dora confirma: “Vamos. Tem um ônibus na hora do almoço.” Dora, vestida apenas com a combinação, se enfia debaixo das cobertas: “Pode vir, Josué. Vem.” O menino, de cuecas, se deita na cama ao lado de Dora e nota a roupa de baixo dela. Dora fala: “Deita aqui. Isto. Boa noite, Josué.” Ele

retribui: “Boa noite, Dora.” Ela apaga a luz e se vira para dormir. Josué pergunta: “Você sempre dorme assim?” Dora acha graça: “Queria que eu dormisse como? Pelada?” Meio sem jeito, Josué diz: “Dormir pelado é mais gostoso...” Dora avisa: “Se quiser dormir pelado, pra mim não tem problema, viu?” Josué não toma qualquer iniciativa. Dora percebe: “Que que foi? Tá com vergonha?” Josué fica encabulado. Dora provoca: “Aposto que você nunca viu mulher pelada.” Josué se ofende: “Já vi uma porção, tá?” Dora ironiza: “Ah, claro, tua mãe!” Josué se irrita: “Mentira, já vi muitas outras mulheres!” Dora continua a provocá-lo: “Só viu, moleque. Não fez mais nada!” Josué explode: “Transei com elas!” Dora, divertida, pergunta: “Transou? E como é que você fez?” Josué fica pensativo e, por fim, responde: “Isso não é assunto pra ser discutido com mulher.” Dora ri: “Opa! Tem um homem de verdade na minha cama!” Dora dá um abraço carinhoso em Josué. Assustado, ele tenta se esquivar.

No dia seguinte, Dora e Josué estão novamente na rua, sentados num banco de costas para um ponto de ônibus onde se vê uma placa com os dizeres “Viação Brasil”. Josué fala algo, mas Dora não escuta, olhando fixamente a pequena agência do correio a sua frente. Ela retira as cartas que estavam no hotel de dentro de uma sacola e olha para elas sem saber o que fazer. Finalmente, levanta-se e vai até a agência. Josué a observa de longe. Dora sai da agência e se junta a Josué. Enquanto ela conta o dinheiro restante, ouve-se o barulho de um ônibus chegando. Dora se levanta. Josué pergunta: “Quanto tempo você acha que vai demorar chegar até lá? Quanto tempo?” Dora não responde: “Não sei daqui, tá? Já volto. Fica aí.” Corte para Dora e Josué que entram num ônibus caindo aos pedaços. O veículo está lotado de gente, cheia de bagagens. Os dois viajam de pé, espremidos no meio das pessoas e das bagagens. Dora parece anestesiada. Josué observa: “Tá cheio, né?”

Dora e Josué saltam na parada de uma pequena vila. Dora se dirige ao bilheteiro da empresa de ônibus: “Por favor, a rua F?” O bilheteiro se levanta e chama um rapaz que está consertando o telhado de uma das casas: “Ô, ô, rapaz! Onde que é a rua F aqui?” O rapaz, solícito e sorridente, responde: “A rua F é a rua nova. A rua calçada. Fica lá embaixo.” Dora agradece a informação. Os dois seguem caminhando. Descem a rua principal, que corta a vila de casas pré-fabricadas, todas iguais, parecendo um cenário construído no meio do nada. Os dois caminham bem devagar, com se não tivessem pressa de chegar a lugar nenhum. Josué comenta: “É tudo igual, né?” Dora concorda: “É, é tudo igual.” Continuam caminhando. Dora pergunta: “Tua mãe tinha uma foto do teu pai?” Josué diz que sim. Dora continua a perguntar: “Cê acha que consegue lembrar da cara do seu pai pela foto?” Josué admite a dúvida: “Tem hora que eu lembro. Depois

desmancha na minha cabeça.” Dora observa: “Eu também às vezes esqueço a cara do meu pai. Não devia ter a merda da fotografia, pra gente não ter que lembrar. Deviam deixar a gente esquecer!” De repente, Dora parece arrependida do que disse. Ela continua a se abrir com o menino: “Eu saí de casa com dezesseis anos. Nunca mais vi meu pai. Anos depois, na Rio Branco, eu dei de cara com ele. Eu gelei. Aí tomei coragem e fui falar com ele. “Tá me reconhecendo? *Cê* lembra? Lembra de mim?” Eu vi na cara dele que ele não me reconheceu, ele não reconheceu a própria filha. “Ô menina, vem cá. Como eu pude esquecer de uma mocinha assim jeitosinha como você...” Eu respondi pro safado que eu tinha me enganado de pessoa e me mandei. Soube que ele morreu logo depois. (*Vira-se para Josué.*) Entendeu?!” Dora olha intensamente para o menino, que percebe sua tristeza. Ele pergunta: “Que que eu fiz?” Dora explica: “Daqui a pouco você também já me esqueceu.” Josué a olha curioso: “Eu não quero se esquecer de você.” Dora parece endurecida: “Não adianta, *cê* vai me esquecer.” Dora e Josué entram na rua F. Dora confere o número da casa no papelzinho e encontra-a com facilidade. Seu aspecto geral é de abandono, parecendo inclusive estar desocupada. Dora parece ficar aliviada com a possibilidade de não encontrar ninguém. Ela bate palmas para se anunciar: “Ô Jesus!” Nada. Um homem aparece na janela da casa vizinha: “O Jesus não mora mais aqui, não, Dona.” Dora se aproxima dele. Um adolescente surge atrás do homem e observa a cena. Dora pergunta: “E o senhor não sabe onde que ele tá morando?” O homem balança a cabeça: “Ih, sei, não. Aquele ali sumiu no mundo. Aqui ninguém soube nunca mais soube dele, não.” Dora agradece a atenção e volta com Josué pelo mesmo caminho que vieram. O adolescente apanha uma bicicleta e parte noutra direção. Dora olha para Josué, cada vez mais deprimido. Dora, por outro lado, parece revigorada. Josué a olha nos olhos: “E ele não vai voltar mesmo não?” Dora fala com sinceridade: “Não... Eu acho que não.” Josué insiste: “Eu vou esperar ele.” Delicadamente, Dora diz: “Não adianta, não, Josué. Ele não vai voltar.” (*Faz uma pausa.*) *Cê* não quer vir comigo? Moleque, eu gostaria. *Cê* sabe, né. Eu gostaria muito.” Josué aperta a mão dela, concordando. Dora, decidida, fala: “*Vamo embora.*”

Meio do dia. Dora liga para Irene de um telefone público na vila. Ela conta a situação: “O pai sumiu.” Irene pergunta: “E agora, o que *cê* vai fazer aí?” Dora reflete: “Não posso largar o menino aqui sozinho...” Irene, na expectativa, concorda: “Não, não pode...” Dora justifica: “Ele é mesmo um bom menino, viu, Irene, *cê* sabe...” Vibrando de contentamento, Irene pergunta: “*Cê* tá voltando com ele pra casa?...” Dora titubeia: “Não sei, tô em dúvida.” Irene fica indignada: “Como não sabe?!” Dora confessa: “Eu já errei muito por aí, Irene. *Cê* mesmo sabe.” Irene pergunta mais uma vez: “O que que *cê* vai fazer agora, criatura?” Depois de uma pausa, Dora pede

à amiga: “Escute, Irene. Vende a geladeira, vende o sofá. Que que eu tenho mais?” Irene sugere: “A TV?” Dora concorda: “É, vende a TV.” Irene insiste: “E agora, que *cê* vai fazer?” Dora diz apenas: “Quando eu parar num lugar aí, eu te telefono.” Dora desliga o telefone e vai até o guichê da empresa de ônibus. O funcionário na janela conversa com um homem que conserta a fiação elétrica. O homem examina os dois. Dora pede ao bilheteiro: “Eu quero duas passagens de volta pra Bom Jesus.” O bilheteiro diz: “Passagem pra Bom Jesus só amanhã de manhã.” Dora tenta outra alternativa: “E pra outro lugar qualquer?” O rapaz responde: “Não tem pra outro lugar nenhum mais. Só amanhã também. Isso aqui é o fim do mundo, dona...” Dora se exaspera: “Como que eu faço pra sair daqui?” O bilheteiro balança a cabeça: “Só amanhã.” O rapaz que antes estivera consertando o telhado de uma das casas conversa com o adolescente que saíra de bicicleta da antiga casa de Jesus. Ele se aproxima de Dora e Josué e pergunta: “Por acaso a senhora é que tava procurando pelo meu pai?” Josué leva um susto e Dora, contrariada, pergunta: “Seu pai?” O rapaz, muto simpático e sorridente, diz: “O Jesus. Me disseram que tinha gente de fora procurando ele.” Josué se agarra no braço de Dora, que confirma, reticente: “É... Sou eu mesmo.” Encantado, o rapaz pergunta: “A senhora conhece o pai?” Dora, com ar de poucos amigos, inventa: “Conheço, sou amiga dele. Coincidência conhecer o filho dele.” Josué examina o rapaz, que comenta, brincalhão: “Até que não é tanta coincidência não, se a senhora reparar no tamanho que tem isso aqui. Encantado, Isaías.” Dora retribui o cumprimento: “Prazer, Isaías. Dora.” Animado, Isaías pergunta: “A senhora veio então fazer uma visita?” Dora olha para Josué e inventa mais uma vez: “Não. Eu tava caminhando aí, conhecendo a região e lembrei de fazer uma visita a um velho amigo...” Josué puxa a roupa de Dora. Isaías sorri luminosamente e convida: “Então eu faço questão que vocês vão tomar um lanche lá em casa! Não é todo dia que aparece alguém pra visitar o pai...” Dora tenta se esquivar: “É que...” Isaías a interrompe: “Eu faço questão! A senhora não vai me fazer essa desfeita...” Dora olha para Josué e fica confusa: “Não, é...” Isaías se vira para Josué e diz: “Esse aqui é o ... Como é que tu te chama?” Josué e Dora ficam em estado de choque com a pergunta. Josué fala rápido: “Geraldo.” Isaías insiste: “Geraldo, Dona Dora, eu faço questão, eu faço questão, vamos!”

Tarde. Na rua, os três se encaminham para uma casa mais conservada do que as outras em volta. Isaías chama Josué, animado: “Geraldo, venha cá. Se achegue. Você conhece trava-língua?” O menino diz que não. Sorrindo, Isaías começa: “Lá atrás da minha casa tem um pé de umbu botão, umbu verde, umbu maduro, umbu seco e umbu secando. Repita!” Josué faz uma tentativa: “Lá atrás da minha casa tem um pé de umbu maduro.” Isaías dá uma risada divertida e diz: “Abestalhado!” Eles chegam

em frente à porta de entrada da casa de Isaías. O rapaz conta: “Essa aqui é a casa que eu e o meu irmão Moisés *viemo* morar depois que o pai foi embora.” Ele grita para a casa: “Ô Moisés! Visita de fora!” Eles entram na casa, que está bem arrumada. Moisés, um adolescente de uns dezessete anos e sorriso de criança, vem do interior da casa e se junta a eles. Animado, Isaías apresenta Dora: “Ô Moisés, essa aqui é Dona Dora, amiga do pai. Veja só!” No mesmo instante, Moisés pára de sorrir e fecha a cara: “Prazer...” Corte para o exterior da casa, nos fundos da qual há uma casinha. Isaías entra com os visitantes e mostra uma marcenaria completa: “Isso aqui, Dona Dora, é tudo invasão. Nós *invadimo* tudo. Nós *pegamo* essa casa depois que o pai perdeu a outra. Aí a gente fez essa marcenaria aqui. Moisés rala aqui o dia inteiro. Tá trabalhando até melhor que o pai.” Curioso, Josué examina as madeiras e as ferramentas. Isaías continua contando: “Ele faz mesa, ele faz cadeira, faz de tudo. Faz de tudo. Já *tamo* até vendendo umas coisas pra capital já.” Moisés liga o torno mecânico, pega uma lixa e começa a moldar um pedaço de pau. Josué fica maravilhado ao ver surgir da madeira um pião igual ao seu. Moisés nota o fascínio do menino por seu trabalho. Isaías chama Josué: “Ô Geraldo, vá lá, se acheque.” Josué se aproxima do torno e Moisés o ajuda a manejar o equipamento. Moisés e Isaías ficam assombrados com a habilidade do menino. Dora observa a cena atentamente.

Isaías, Moisés e Josué terminam de jogar uma pelada no meio da rua e se juntam a Dora, que os observa sentada nos degraus da entrada da casa. Josué se senta ao lado dela. Moisés comenta: “Até que o pirralho joga bola, rapaz!” Dora brinca, com ar sério: “Não elogia não, que ele já é muito convencido.” Josué fala para Dora: “Eu jogo mais ou menos, eles que são ruim de bola...” Isaías ri.

Anoitece. Dora está sentada na sala de estar com Josué, Isaías e Moisés. Eles tomam um cafezinho em silêncio. Moisés está em pé na porta que leva ao interior da casa. Na parede, um retrato pintado de Jesus e Ana. Isaías insiste com o irmão: “Dê pra ela, dê pra ela ler pra gente.” Moisés se recusa: “Esquece, Isaías. Que é que ela tem a ver com isso?!” Isaías argumenta: “Ela é amiga do pai. É de confiança, Moisés. Dê, por favor.” Silêncio. Firme, Isaías dá um ultimato: “Então eu vou buscar...” Moisés irrita-se: “Então vai caçar essa desgraça...” Isaías se levanta, vai até a cômoda, abre uma gaveta e pega uma carta em envelope azul. Ele começa a contar para Dora: “faz seis mês chegou essa carta aqui, do pai pra Ana Fontenele, uma mulher que o pai teve depois que a falecida nossa mãe morreu. Ana Fontenele foi pro Rio de Janeiro faz... uns nove anos, levando nosso irmão menor na barriga.” Sem tirar os olhos de Josué, Moisés continua a contar: “O pai ainda esperou uns dois anos Ana Fontenele voltar

do Rio de Janeiro. Parou de trabalhar, bebeu, bebeu, bebeu. Aí teve que vender a casa de Bom Jesus pra pagar as *dívida*.” Isaías retoma a palavra: “Aí teve um dia que acordei e não encontrei mais o pai em casa. Tava lá a garrafa de cachaça pela metade, em cima da mesa. Foi aí eu cisme: pro meu pai deixar uma garrafa de cachaça pela metade é porque tinha alguma coisa muito errada acontecendo.” Moisés volta a falar: “Sumiu. Foi melhor pra gente assim. Só assim que a gente conseguiu juntar um dinheiro pra melhorar de vida.” Isaías repreende o irmão: “Fala assim não, Moisés!” O rapaz o desafia: “Firmo e falo, sim senhor!” Isaías se vira para Dora, buscando cumplicidade: “A senhora conhece o pai, sabe como ele é massa!” Moisés desdenha: “Massa...” Isaías avisa: “Eu vou dar pra ela ler.” Josué, que permanecera completamente mudo, finalmente fala, firme: “Dá pra ela ler.” Moisés e Isaías se entreolham, impressionados com a reação do menino. Moisés protesta: “Mas a carta é pra Ana, não é pra gente. Sabe que o pai nunca ligou pra nós.” Isaías se exaspera: “Mas se Ana Fontenele não voltou! Vamos nós abrir então, Moisés.” Ele pergunta a Dora: “A senhora então não ia se incomodar de ler pra nós, ia?” Dora protesta: “Imagina!” Moisés entrega a carta a Dora, que a examina bem. Os três observam ansiosos enquanto Dora abre cautelosamente o envelope e tira a carta. Ela começa a ler apenas para si. De repente, demonstra levar um susto. Os outros ficam ainda mais curiosos. Moisés não se agüenta: “Então?” Isaías não espera: “Diz aonde ele está?” Josué pede: “Vai, lê!” Dora olha pros três e respira fundo antes de começar a ler: “Ana, sua desgraçada, com muito custo, eu dei um jeito de encontrar um escrevedor pra te dizer que só agora que eu atinei que tu já deve ter voltado e conseguiu achar a nossa casinha nova enquanto eu tô aqui no Rio de Janeiro procurando você. Quero chegar antes desta carta mas se ela chegar antes de mim, escuta o que eu tenho pra te dizer: me espera. Eu também tô voltando pra casa.” Moisés comenta: “Já faz seis meses que a carta chegou.” Dora opina: “Então é porque ele não conseguiu voltar.” Ela continua a ler: “Eu deixei o Moisés e o Isaías tomando conta das coisas.” Moisés sorri, irônico: “Deixou a gente tomando conta das coisas! Essa é boa!” *(Faz uma pausa.)* “Essa é boa! Deixou eu tomando conta!” Dora prossegue na leitura: “Ana, tô pensando se eu fico um mês no garimpo antes de voltar aí pra casa. Mas me espera que eu volto. E aí vai ficar todo mundo junto, eu, você, Isaías, Moisés...” *(Dora faz uma pausa e parece tomar uma decisão.)* “... e Josué... e Josué que eu quero tanto conhecer. Tu é uma cabrita geniosa mas eu dava tudo o que eu tenho pra dar só mais uma olhadinha n’ocê. Me perdoa. É você e eu nessa vida. Jesus.” O rosto de Isaías se ilumina: “Ele vai voltar!” Moisés continua cético: “Vai voltar nunca!” Calmamente, Josué se pronuncia: “Um dia ele volta.” Todos se surpreendem com a serena segurança do menino. Isaías está visivelmente transtornado e não consegue tirar os olhos de Josué. Ele e Moisés se olham, emocionados.

Noite. Dora descobre Josué sentado na calçada em frente à casa observando o céu. O menino pergunta, direto: “Dora, meu pai colocou na carta que ele queria mesmo me conhecer?” Dora afirma com vigor: “Claro que botou!” Josué não se deixa enganar e fala, calmo: “Botou não, que eu sei.” Dora parece procurar o que dizer quando Isaías sai da casa chamando por eles: “Ô minha gente! Vamos chegar. Eu preparei o quarto do pai pra senhora, viu, Dona Dora.” Ela agradece. Isaías chama Josué: “Menino, trava-língua!” Josué pergunta: “De novo?” Isaías continua: Qero que você diga cinco vezes em carreado, sem errar, sem tomar fôlego, vaca preta, boi pintado. Diga.” Josué começa: “Quero que você diga cinco vezes em carreado...” Rindo, Isaías fala: “Abestalhado!”

Madrugada. No quarto de Jesus, Dora se levanta sem fazer barulho e abre lentamente a porta. A câmara mostra, do seu ponto de vista, os três irmãos dormindo juntos, protegidos uns pelos outros. Usando o vestido de chita que Josué lhe presenteara, Dora passa o restinho de batom.

Amanhecer. Dora observa Josué dormindo mais uma vez. Antes de sair da casa, ela pára diante da cômoda da sala, sobre a qual se encontra a carta de Jesus. Dora retira a carta de Ana da bolsa e a coloca em cima da outra. Ela fica parada por um instante. Finalmente se decide e cruza a porta. Na parede sobre a cômoda, exatamente acima das cartas, a câmara mostra o retrato pintado de Ana e Jesus, provavelmente logo após se casarem. O rosto de Jesus sugere bondade e e inocência insuspeitadas.

Dora caminha rapidamente pela estrada em direção à vila. Na casa, Josué acorda e procura por Dora. Ele grita: “Dora!” Corte para o embarque de ônibus da vila. O ônibus acaba de chegar e Dora sobe nele. Corte para a vila, onde Josué sai de casa e corre até o meio da rua. Pressentindo algo, o menino começa a correr. Corte para a paisagem, que, vista lateralmente pela janela do ônibus, começa a borrar. A câmara mostra o rosto de Dora, com os olhos úmidos. Ela retém o choro com dificuldade. Finalmente se decide, abre a bolsa e retira o seu bloco de papel e uma caneta. Corte para a mão de Dora escrevendo. Ouve-se sua voz em off: “Josué, faz muito tempo que eu não mando uma carta pra alguém. Agora estou mandando essa pra você...” Corte para Josué chegando esbaforido no ponto de ônibus e percebendo que não há mais vestígios do veículo. Corte para a mão de Dora, que escreve a carta sentada na poltrona do ônibus. Ouve-se sua voz em off: “Você tem razão, seu pai ainda vai aparecer, e com certeza ele é tudo aquilo que você disse que ele é.” Corte para Josué que, emocionado, senta-se no meio-fio. No ônibus, Dora continua a escrever: “Eu lembro do meu pai me levando na locomotiva que ele dirigia. Ele deixou eu, uma

menininha, dar o apito do trem a viagem inteira. Quando você estiver cruzando as estradas no seu caminhão enorme, espero que lembre que eu fui a primeira pessoa que te fez pôr a mão num volante.” Corte para Josué que, movido por uma intuição, se levanta e olha a estrada. Dora continua a escrever: “Também vai ser melhor você ficar aí com seus irmãos. Você merece mais do que eu tenho pra te dar. No dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada na fotinha que a gente tirou junto.” No ponto, Josué olha para a estrada vazia. Dora continua: “Eu digo isso porque tenho medo que um dia você também me esqueça” (*Pausa.*) “Tenho saudades do meu pai. Tenho saudades de tudo. Dora.” Ela pára de escrever e olha para fora, chorando silenciosamente. Retira da bolsa um pequeno visor com a foto que tirou com Josué na barraca do fotógrafo. Olha com carinho para a foto, na qual ela e Josué parecem felizes, diante da imagem do Padre Cícero. Na estrada, Josué faz a mesma coisa e sorri. Dora enxuga as lágrimas com as mãos. Devagar, um sorriso começa a surgir em meio ao choro.

## VII. Análise interpretativa

### *1. Família: Pai, mãe, filhos*

*Tudo Bem e Central do Brasil* apresentam um elemento narrativo em comum, que permite que a trama se desenrole de modo a revelar os conflitos que estão subjacentes às representações de família e de nação. Este elemento se refere aos *encontros inesperados*<sup>107</sup> – uma metáfora para situações de confronto (pacífico ou não) entre indivíduos, grupos ou idéias, que introduz questionamentos internos que exigem uma auto-reflexão e gera a necessidade de reposicionamentos (incluindo o abandono ou a reafirmação de posições anteriores) nos níveis moral, filosófico, ideológico e pragmático. Em *Tudo Bem*, o *encontro inesperado* acontece entre Juarez, Elvira e seus filhos, uma família de classe média do Rio de Janeiro, e a realidade da vida de pessoas das camadas populares. É verdade que, numa certa medida, esse encontro estava previsto, uma vez que, acertado o início da reforma do apartamento, a família sabia que iria conviver com operários dentro de casa. Do mesmo modo, a contratação de outra empregada, Zezé, também antecipa a introdução de novos elementos na dinâmica familiar – que já contava com a presença de Aparecida, a única empregada da casa até a contratação de Zezé – e estabelece uma aceitação ou nível de tolerância quanto a prováveis interferências nesta dinâmica.

Outro *encontro inesperado* é o de Vera Lúcia, a filha, com Bill Thompson, o executivo americano e bem-sucedido, que introduz na trama uma tensão entre um novo ideal de vida (e de identidade) – o *american way of life* – e uma realidade (e identidade) que vai se revelando cada vez mais indesejada – a vida “subdesenvolvida” do povo brasileiro. Ainda assim, ambos os encontros – com o próprio país ou com o país de outros – podem ser considerados inesperados na medida que os acontecimentos subseqüentes não poderiam ser previstos, nem tampouco o impacto desses acontecimentos sobre a consciência social e valores morais dos membros da família. Todas as suas contradições ficarão expostas ao longo da trama e o modo como as personagens as encararão determinará as opções que irão escolher na reordenação de suas trajetórias e projetos de vida – e, conseqüentemente, do seu posicionamento diante da e na sociedade brasileira.

---

<sup>107</sup> Esta expressão é utilizada pelo crítico e teórico de cinema Ismail Xavier, em entrevista sobre a produção cinematográfica recente para o Caderno *Mais!*, suplemento cultural do jornal Folha de S. Paulo. Cf. Conti, Mário Sérgio. “Encontros Inesperados”. Caderno *Mais!*, Folha de S. Paulo, 3 de dezembro de 2000.

Em *Central do Brasil*, o encontro inesperado se dá entre Dora e Josué, entre a mulher madura e solitária e a criança órfã e igualmente sozinha, entre a indiferença e a esperança. Deste encontro decorrem todos os outros, a maioria deles tendo Dora como uma das partes envolvidas: o de Dora com os seqüestradores de crianças (e, a partir daí, com a sua ética e integridade moral, além de um – até então – inconsciente sentimento de “maternidade” ou “maternagem”, que lhe exige o resgate da capacidade de se doar, de proteger a vida, de defendê-la e de nutri-la), o de Dora com o caminhoneiro (e com a sua sexualidade, sua feminilidade e a possibilidade do amor); o de Dora com os fiéis em procissão (e, através deles, com a religião, com a fé e com a sua própria alma – o seu ser espiritual, a sua subjetividade individual – numa experiência pessoal cujo ápice é a sua “conversão” moral); o de Dora com a individualidade de outros seres humanos (e, através das cartas que escreve por eles, já no sertão nordestino, com a sua própria capacidade para a solidariedade e a fraternidade); o de Dora com os irmãos de Josué (e, através deles, com o sentimento de família e de lugar); e o de Dora com o próprio pai (através da memória dele, a partir da qual ela recupera uma herança familiar, um passado individual, raízes existenciais, que lhe permitirão agora buscar um futuro pela ação consciente no presente); o da nova Dora com Josué (que estabelece dois elos poderosos entre eles – a humanidade e, com ela, a amizade – que criam um “porto seguro” emocional para que ela possa se lançar no mundo e para que ele possa crescer).

Os encontros inesperados – ou seja, os confrontos com o Outro, seja ele o “povo” brasileiro ou o “mito” norte-americano – são o detonador que deflagra todos os conflitos, internos e externos, que vivencia a família na trama de *Tudo Bem*, particularmente Juarez e Elvira. São justamente os pais, principais articuladores e responsáveis pela coesão e manutenção da unidade familiar (muito mais que os filhos, já no encaixe de novas estruturas – familiares ou profissionais – nas quais possam assumir novos papéis em posição de liderança ou, pelo menos, de maior autoridade, o que não era possível na família de origem, onde seus papéis e posições são culturalmente estabelecidos, de forma rígida e num nível subalterno aos dos pais), que sofrem o grande impacto das mudanças que tais encontros – o primeiro, com os operários e empregadas, promovido pela própria Elvira; e o segundo, com o executivo norte-americano, promovido pelos filhos – causam na individualidade de cada um, assim como na vida familiar e social que compartilham. Para se dimensionar o grau e a abrangência desse impacto sobre os pais (e, em certa medida, sobre os filhos), é preciso conhecer como se manifesta a individualidade de cada um deles – suas personalidades, valores, ideologias, sonhos, anseios, temores e frustrações pessoais – na dinâmica familiar. E, nesta dinâmica, o pai – tradicional elo

da família com o mundo exterior, com a vida pública – representa o peso, a imobilidade e a obsolescência das instituições.

Em *Tudo Bem*, o pai é a imagem de uma herança cristalizada no tempo – seus valores morais, suas ideologias, suas referências culturais. Suas coleções de objetos que lembram “glórias do passado” nacionalista são peças de museu ou, pior, detritos de uma época acabada. Juarez, aposentado, sai da vida pública e se interna na vida privada. Nenhum novo projeto de vida se apresenta para ele que, na verdade, não toma qualquer iniciativa para encontrar algum outro. Ele está voltado para um passado que, embora morto, é a única realidade admissível para ele. É nesse passado que reside toda a sua potência – política, sexual, existencial. Por isso, no presente, ele, mesmo vivo, está *ausente*. Quase morto – como estão seus antigos companheiros de juventude.

Diante da cristalização da herança paterna e da não atualização do projeto que ela representa, os filhos passam a rejeitá-la de todo. Para Zé Roberto, Vera Lúcia e seus jovens colegas de trabalho, as coleções de Juarez são ultrapassadas, anacrônicas e risíveis. A descontinuidade entre o projeto paterno e o momento presente, no qual os filhos devem definir a natureza dos seus próprios projetos de vida, provoca uma total ruptura em relação à herança que o pai lhes lega. Assim, os filhos vão buscar as suas identidades e, conseqüentemente, seus projetos pessoais em outras imagens paternas. Zé Roberto encontra no trabalho numa empresa multinacional esta imagem: assume a ideologia individualista do mundo dos negócios como sua identidade básica, mas de um modo que beira o oportunismo (e que chega, a certa altura, a constranger moralmente seu próprio pai). Rejeitando totalmente a herança paterna, passa a se identificar com o seu oposto. O nacionalismo apaixonado e exótico do pai dá lugar para o cosmopolitismo artificial e padronizado da empresa. O sonho deste filho é ser igual ao novo pai: superior, poderoso e *americano*. Por isso, esforça-se para agradar aos patrões, para falar inglês, para ser profissional (o que, no seu entendimento, passa por “atropelar quem se meter na sua frente”).

A filha, Vera Lúcia, também tenta seguir o mesmo caminho do irmão, mas não tem a mesma determinação ou convicção. Ela não se interessa pela esfera do trabalho (apesar de demonstrar alguma vaidade pelo seu parco domínio do inglês, tão precário quanto o do irmão, embora ele recorra eventualmente aos conhecimentos dela) e não se sente motivada por um projeto de vida que envolva ser a única responsável pela sua independência financeira e seu *status* social. Na verdade, ela não confia em si mesma: no fundo, acredita que sua vida só pode ganhar significado através de um outro. Assim, a aparentemente moderninha Vera – que usa uma tanga

ousada na praia e quase foi bailarina (mas se tornou secretária) – tem como projeto de vida o casamento e todas as mudanças de *status* e padrão de vida que ele pode lhe proporcionar, se for realizado com um “bom partido”. Depois de ser abandonada pelo namorado Toninho (o mesmo que perde uma promoção para Zé Roberto) e chorar as mágoas da rejeição com a mãe, Vera conquista o melhor “partido” de todos: o próprio patrão. Não bastasse ser “o chefe” e ser bem sucedido, Bill Thompson é também “estrangeiro”. Ele é o caminho para uma nova identidade, oposta àquela legada pelo pai: a de esposa do americano, do moderno, do superior, do poderoso – e, portanto, por aliança, igualmente poderosa, superior, moderna e *americana*.

Se Juarez, o pai, é o principal foco da oposição dos filhos, uma vez que seus projetos pessoais estão em franco antagonismo à herança paterna, com a mãe existe alguma cumplicidade, pois ela também deseja, numa certa medida, romper com o passado que partilhou um dia com o marido e que se encontra cristalizado no presente. Assim, Elvira não apenas dá ensejo à oportunidade para o *encontro inesperado* (mesmo para ela) com o “povo” brasileiro, ao dar início à reforma do apartamento, como também mantém-se cautelosamente atenta aos desdobramentos do *encontro inesperado* com o “outro” estrangeiro (Bill Thompson), promovido pelos filhos. A mãe – símbolo tradicional da vida privada, na qual se concebem e se gestam, a princípio, novas e promissoras vidas, individualidades e futuros, na qual cada “gestação” é a esperança de um novo começo ao longo de uma antiga linhagem – representa, portanto, a continuidade entre as instituições estagnadas e as formas originais (postas que inéditas) que poderão a vir revigorá-las e dinamizá-las, transformando-as de modo que possam sobreviver num novo tempo.

Note-se, portanto, que para a mãe, Elvira, a cristalização identitária do marido é um incômodo, pois revela a sua própria. Mas, diferentemente de Juarez, Elvira aspira à renovação da sua existência. Não podendo ou não querendo romper com a sua formação cultural tradicional, ela tenta reformá-la, ao menos na aparência. A reforma do apartamento, esperada há vinte e seis anos, é uma tentativa de transformar o invisível e interior – a essência – a partir do visível e exterior – a aparência, a imagem. A ousadia, no entanto, não vai mais adiante, pois a sua identidade – de mãe, esposa e dona-de-casa – não admite riscos maiores ao casamento e à única vida que conhece, a vida privada. A presença constante de Juarez, aposentado, neste que é seu domínio particular, coloca em cheque suas certezas e provoca conflitos: ela se irrita com seus hábitos (como ouvir “essa música de antropófagos”) e sua indiferença.

Incapaz de considerar qualquer outra alternativa que possa pôr em risco tudo o que construiu ao lado do marido e que se configura sua própria história de vida, Elvira tenta reformá-lo do mesmo modo que ao apartamento: ela parte para a reconquista do marido, a ela indiferente sexualmente. Elvira tenta resgatar o que está perdido ou morto – e trazê-lo novamente à vida. Como Juarez, Elvira só admite uma possibilidade para sua existência – no caso, o casamento e a vida doméstica – mas, ao contrário dele, acredita que essa possibilidade possa ser reavivada e renovada.

Nesse processo, Elvira torna-se a heroína de sua própria história. Suas fantasias sobre uma amante com quem disputaria o desejo de Juarez acabam por deixar de ser uma expressão do medo e tornam-se um meio para seduzi-lo. Ao fazê-lo, seduz a si mesma, resgatando a sexualidade adormecida ou reprimida. A vitória sobre a amante imaginada devolve (ainda que momentaneamente) a Elvira o sentimento de auto-estima e, com ele, a certeza do seu poder. A partir daí, o mundo à sua volta pode ser igualmente renovado: por meio de sua determinação e auto-afirmação, consegue a autorização de Juarez para a reforma do apartamento e, com ela, o controle do rumo e da natureza das mudanças.

Mas os *encontros inesperados*, além de atuar sobre a instituição familiar, revelam uma outra dimensão que a envolve: a do público e do privado. A convivência da família com os operários e empregadas acaba por levar ao rompimento da linha que existia até então entre as esferas pública e privada, causando a perda do controle de seus limites específicos e levando a uma invasão recíproca e simultânea de ambos os domínios: o privado se torna público e o público se torna privado, até que se perdem um no outro de tal forma que passa a ser difícil ou mesmo impossível determinar o que pertencia – ou deveria pertencer – a cada domínio original.

A presença dos operários na vida cotidiana da família traz para dentro de casa um universo que, no fundo, todos os seus membros rejeitam e temem: a pobreza e a indigência, a loucura e a fé “irracional”, a sexualidade sem arestas, o feio e o sujo, o estranho e o bizarro, o crime e a morte. E rejeitam *porque* temem que esse universo lhes mostre aquilo que existe também neles, mas que jamais foi, é ou será admitido: a impotência e o delírio, o desejo e a frustração, a superstição e o medo, a arrogância e a hipocrisia. Nesse encontro, Juarez se depara com uma visão muito diferente daquela outra, edulcorada, que tinha sobre o “povo brasileiro”: ele é forçado a assumir seu desconforto e, no fim, também sua aversão e sua perplexidade diante da própria ilusão. Por sua vez, Elvira vê suas

esperanças de controle da vida conjugal e sexual naufragarem junto com as bebedeiras angustiadas durante as crises de consciência do marido (nas quais submergem também os fantasmas “gloriosos” do passado de Juarez) e se defronta, tal como ele, com a hipocrisia da sua “caridade” ou “piedade” diante da realidade crua daqueles outros que, no fundo, lhe causam constrangimento e repulsa.

Os dois filhos, confrontados dentro de casa com o rosto mais doloroso – e também mais perverso – da herança social que estão destinados a receber, assumem de vez a própria hipocrisia e precipitam um processo de deserção pela desidentificação, intensificando a busca de estratégias que efetivem sua identificação com um outro aparentemente mais provido de valor (e de vantagens). Ao longo desse processo, ambos perdem a humanidade: Zé Roberto, ao destruir um amigo para ascender profissionalmente; e Vera Lúcia, ao trocar alegre e inconseqüentemente a possibilidade (ainda que remota) de sua autonomia criativa e transformadora como pessoa e como mulher por um papel secundário e submisso (o papel *tradicional* de esposa) capaz de lhe garantir, através do casamento “de futuro”, recompensas materiais e elevado *status* social.

Já em *Central do Brasil*, os *encontros inesperados* vivenciados por Dora e Josué remetem fundamentalmente à importância da figura paterna para ambas as personagens na construção (ou desconstrução) de suas identidades. Dora e Josué são pessoas sem (ou quase sem) herança paterna. Ao rejeitar a imagem paterna, a única da qual ainda restam traços (pois a materna parece estar irremediavelmente perdida na ausência de qualquer lembrança), e confiná-la no esquecimento da infância, Dora perde todo o contato com a sua identidade individual construída no seio da família. Paradoxalmente, mas não por acaso, os valores de Dora, adulta, são os mesmos da *rua*, do mundo impessoal, perigoso, inseguro e “selvagem” do espaço público – ou seja, os do pai (tanto o pai enquanto símbolo do mundo exterior e da esfera pública, quanto o pai real, habitante desta “rua” onde o crime, o perigo e a violência são elementos do cotidiano). Sua casa é apenas um local de refúgio, jamais um *lar*, centro da afetividade e das relações pessoais calorosas e verdadeiras. Por sua vez, Josué, não tendo jamais conhecido seu pai, tem como referência familiar o universo amoroso e protetor da mãe. Ainda assim, Josué necessita resgatar os valores paternos para poder construir sua identidade pessoal em relação ao mundo. Por isso, insiste com a mãe no estabelecimento de uma ponte entre o mundo que conhece e o que não pôde conhecer: uma carta para o pai.

Morta a mãe, a busca dos valores paternos é a única possibilidade de se tornar inteiro – e, na verdade, tudo o que lhe resta. Jogado

repentinamente no espaço público, sem qualquer lugar privado – familiar – para onde retornar, tudo o que pode – e quer – fazer é se lançar em busca do pai (e de sua herança identitária). Nesse processo, o que move o menino é a esperança, um sentimento que lhe foi legado pela mãe, ao ajudá-lo a desenvolver a auto-estima e o senso de individualidade única e original por meio do amor e da proteção. Por ter recebido da mãe uma herança emocional positiva, Josué se encontra melhor equipado do que Dora (de cuja mãe não há qualquer referência) para acreditar em si mesmo e no seu próprio potencial para existir e interagir no mundo. Não tendo conhecido o pai, o menino desconhece sua herança social, que se apresenta como possibilidade para esta ação no mundo. Ele não tem por que rejeitá-la, uma vez que não a conhece – diferentemente de Dora, que rejeitara há muito tempo a sua própria herança paterna. Ainda assim, Josué só pode saber o que irá fazer com o legado paterno quando encontrá-lo. De algum modo, ele sabe que precisa de uma direção e de um caminho pessoal cujas coordenadas estão na trajetória paterna.

Por isso, munido das únicas coisas que possui – sua esperança fundada na experiência do passado, o amor materno, e sua confiança de que um sentido para o futuro está no encontro com o pai – e do único elo que se lhe apresenta entre um e outro – Dora, que, ao escrever uma carta para a mãe destinada ao pai, tornou-se testemunha pessoal da encruzilhada existencial de Josué – o menino parte para uma jornada de revelações (possibilitadas pelos *encontros inesperados* que trarão à luz o que jazia sob véus ou nas sombras), que serão muito mais significativas para Dora do que para si mesmo. Nesta jornada, Dora resgata o sentimento materno – o que poderia ter vivenciado com a sua mãe “desconhecida” e o que poderia ter dispensado de si mesma para outras pessoas, para uma família que construísse para si – através do menino Josué. Ele é, ao mesmo tempo, *mãe e filho* de uma mulher que nunca teve nem um nem outro.

Ao lutar para salvá-lo do perigo do mundo “selvagem” da rua, resgatando-o das mãos dos seqüestradores/traficantes de crianças, Dora é movida por um sentimento que permanecia, até então, desconhecido para ela: o de se importar com um outro, além de si mesma. Nesse momento e ao concordar em acompanhar Josué em sua jornada, ainda que relutante a princípio, Dora recupera a *mãe* (na sua representação de zelo, cuidado, respeito pela vida e suas múltiplas possibilidades de crescimento e expressão) que jazia sufocada ou mesmo banida de dentro de si.

Ao longo do caminho, Dora entra em contato com a sua própria figura de *mulher* que, como a figura materna, tinha sido rejeitada como parte da sua identidade: é quando faz uma primeira tentativa, insegura mas

irreprimível, de se relacionar com o seu *corpo feminino* (olhar-se no espelho, passar o batom) para estabelecer sua presença como *mulher* aos olhos de um *homem* (o caminhoneiro) e possibilitar um contato – emocional, afetivo, sexual – com uma figura masculina diferente da paterna. Embora frustrada pelo medo de envolvimento do homem, a experiência devolve a Dora a própria sexualidade. A figura assexuada e, por vezes, masculinizada que ela assumira por toda a vida, perde sua força e controle. A partir daí, Dora não poderá mais negar a dimensão da sua identidade individual que a torna parte de um gênero que ela parece ter sempre desejado ignorar. Josué também tem participação importante no resgate da sexualidade e da feminilidade de Dora: ele a reconhece em Dora ao lhe presentear um vestido e desejar vê-la com ele. Nesse momento, o olhar do menino, aprovando a *mulher* que existe nela, permite a Dora acreditar na existência e no direito dela – da mulher que traz em si – de se expressar.

A terceira revelação de Dora, após a da *mãe* e a da *mulher*, é a da *filha*. Nesta descoberta que parece ser a mais difícil para Dora, Josué é novamente o agente da experiência e a fonte da identidade, ao mudar as regras do jogo. No início da viagem, Dora sentia-se, mesmo a contragosto, como a figura materna: era ela quem deveria proteger o menino Josué e entregá-lo a salvo para os irmãos dele. No final dela, o menino é quem cuida, protege e aconchega Dora, como se encarnasse a figura materna que Dora não conheceu. Não poderia ser diferente, uma vez que Josué traz em si apenas um tipo de herança: a materna, com seus valores emocionais, sua proteção e seu aconchego.

A personificação (inconsciente, não intencional) da *mãe* por Josué é possibilitada pelo fato de ele ser ainda um menino – e não um homem adulto. A criança está mais próxima da essência materna do que o homem, na medida que o seu mundo – o da mãe e o do filho, o da mulher e o da criança – é o da vida privada, familiar, tradicionalmente reservada pelo homem àqueles que dele dependem e dos quais é provedor. Suas ações e emoções são menos conduzidas pela objetividade da vida pública, identificada com o pai. A subjetividade – vinculada ao universo feminino e materno – é, na infância, um reino conhecido e familiar onde tudo é possível, incluindo as fantasias e os mitos.

Não é por acaso, portanto, que é Josué – o menino – quem recebe amorosa e protetoramente a cabeça de Dora no seu colo, invertendo a clássica imagem da Virgem Maria com o Menino Jesus. Após a conversão moral de Dora – que, durante a procissão, desmaia dentro do casebre tomado por centenas de fotografias 3 x 4 dos fiéis agradecidos, enquanto as

beatas choram copiosamente em meio ao transe coletivo – apenas a subjetividade materna (cuja representação religiosa é a própria Virgem Maria) poderia compreender e respeitar a intensa e poderosa transformação interior que nela, a filha pródiga, se processara. Recém-nascida para a vida afetiva e emocional, Dora se aninha no colo de Josué, como o bebê nos braços da mãe.

Tanto em *Tudo Bem* quanto em *Central do Brasil*, mais do que a presença individual dos seus diferentes membros, investidos de seus papéis particulares e não intercambiáveis, o que mais se impõe é a presença – ou o desejo ou temor dessa presença – da família como *unidade* representacional e significativa. Ela é o *locus* onde se trabalha – ou se deseja ou se teme vir a trabalhar – a dinâmica interna das relações interpessoais: é uma entidade diante da qual todos se postam, seja para a ela se submeter, seja para fazê-la renascer das cinzas ou do vácuo deixado por um passado destruído ou ocultado.

É, pois, em torno da família que gira todo o conflito existente em *Tudo Bem*. Juarez é um marido e um pai ausentes. Ele circula pela casa e participa das rotinas familiares sem qualquer envolvimento genuíno. A esposa o cansa e incomoda com suas desconfianças infundadas em relação a uma hipotética amante. A sua impotência sexual se contrapõe à possível excitação que esta situação picante poderia lhe proporcionar. Os filhos não lhe provocam qualquer entusiasmo no início do filme: o filho é tão ausente e desinteressado pela família quanto o pai, e a filha tampouco lhe dá ou lhe inspira muita atenção, a não ser em situações isoladas (como quando, depois de uma bebedeira causada por uma forte depressão, aceita a ajuda de Vera Lúcia – e, ao mesmo tempo, rejeita a de Elvira – para ir para a cama; ou quando repreende a filha por passar enrolada numa toalha diante dos operários).

Elvira é a típica esposa, mãe e dona-de-casa de classe média urbana. Vive em função do marido, dos filhos e da casa, que sonha reformar. Ressente-se do desinteresse sexual do marido e, não acreditando na impotência dele, se permite fantasiar a existência de uma rival, a ponto de fazer disso uma obsessão. O marido, que a chama de “filha”, controla o dinheiro e cobra de Elvira a responsabilidade de economizar e fazer render a quantia que lhe dá para as despesas domésticas. No entanto, ela se permite ter empregadas para ajudá-la nos afazeres da casa. Sistemáticamente, Elvira rouba dinheiro dos bolsos do marido, que percebe o saque mas – ainda que reclame da situação – não desconfia da esposa. Esta, por sua vez, aproveita o *imbroglio* para acusá-lo de gastar com a amante hipotética.

Embora concentre toda a sua atenção no marido como símbolo familiar, Elvira eventualmente demonstra interesse e preocupação com a filha Vera Lúcia, uma vez que elas compartilham de um mesmo projeto tradicionalmente reservado às mulheres, a busca de uma posição social através do casamento, e atitudes e valores que decorrem deste projeto, como a apresentação pessoal e social adequada. Não é por acaso que Elvira se entusiasma com o novo parceiro da filha ou que Vera Lúcia se envolve na reforma da casa, ainda que sem muito compromisso.

O filho, Zé Roberto, pouco se interessa pela família ou pela vida familiar, a não ser nos momentos em que pode exercer sua autoridade e influência, o que serve para confirmar a si mesmo sua capacidade de manipular pessoas, tão útil em sua vida profissional como relações-públicas de uma empresa multinacional. Ele despreza o passado profissional e político do pai, assim como seus valores (o nacionalismo e o amor às tradições, por exemplo). Em situações nas quais esse passado e esses valores o constroem, Zé Roberto chega ao ponto de criticar o pai (e, conseqüentemente, desautorizá-lo) diante dos colegas de trabalho. Não há com a mãe qualquer elo mais forte, seja de afeto ou de especial respeito. Zé Roberto, no entanto, procura manter um relacionamento vago e amistoso com os pais em função dos benefícios materiais que recebe ao permanecer morando no apartamento da família. Sua ligação mais legítima é com a irmã Vera Lúcia, que compartilha dos seus projetos de ascensão social e dos valores que deles decorrem. Esta identificação de projetos gera uma cumplicidade, que contribui para levá-lo a se isolar, dentro da família, dos valores ultrapassados do pai – e, portanto, do próprio pai.

Como a mãe, Vera Lúcia busca estabilidade – material e não-material – através do casamento. Do mesmo modo, tanto uma quanto a outra se vêm às voltas com os dramas decorrentes de uma relação que se funda principalmente nessa busca de estabilidade. Se a mãe ainda tenta conciliar o seu projeto social (o casamento) com as suas necessidades afetivas e sexuais (pela tentativa de reconquistar o amor e o desejo do marido), a filha vai além desse dilema e renuncia de antemão às próprias necessidades emocionais ao se engajar num relacionamento movido pelo desejo de ascensão social. O seu principal elo afetivo dentro da família é, em virtude desse anseio, o irmão Zé Roberto, que partilha dele tanto ideal quanto efetivamente (ajudando-a a conquistar o chefe norte-americano).

Vera Lúcia mantém com a mãe uma ligação movida por uma identificação em relação à natureza do papel social da mulher que elas acreditam lhes caber – o de esposa, mãe e dona-de-casa. A filha busca na

mãe orientação quanto ao modo de conquistar o “homem certo” e conforto emocional quando se deixa levar pelo amor e acaba por ser traída e desprezada (com Toninho, que a engravidou no passado – levando-a a fazer um aborto – e, no presente, troca-a por outra mulher num bar, abandonando-a no local sem qualquer constrangimento). Vera Lúcia também participa do projeto materno de reforma do apartamento, uma vez que ele contribui para o seu próprio projeto de ascensão social, no qual as aparências contam tanto ou mais quanto as reais condições de posicionamento social.

Surpreendentemente, o relacionamento de Vera Lúcia com o pai é o mais legítimo e espontâneo, apesar do fato de que ela, a exemplo do irmão, não compartilha dos seus valores. Ao contrário de Zé Roberto, Vera Lúcia não chega a desprezar o pai, ao longo do processo de negação e rejeição dos valores paternos. Na verdade, eventualmente, Vera Lúcia trata o pai com afeto, não porque se identifique com ele, mas por conta de algum elo de respeito derivado de uma dependência emocional mútua. Ela o trata como uma criança e dispensa-lhe ocasionalmente a atenção condescendente que dispensaria a uma criança. Essa atitude se deve antes a uma disposição cultural tradicionalmente feminina de proporcionar cuidado e proteção – e, desse modo, estabelecer uma posição de poder em relação àquele que é cuidado e protegido. Com o pai, Vera Lúcia pode expressar-se afetivamente e, ao mesmo tempo, exercitar os mecanismos tortuosos pelas quais a mulher, naquele universo, adquire algum nível de poder sobre o homem.

Apesar de os elos puramente afetivos entre os membros da família serem bastante frouxos, esses mesmos elos encontram sua fortaleza nas motivações sociais, culturais e econômicas a eles subjacentes<sup>108</sup>. As relações de dependência entre pais e filhos se alicerçam sobre os mais variados interesses alheios ao puro afeto: Juarez depende da esposa para organizar a sua vida cotidiana e, mesmo sexualmente, Elvira é o “quinhão” que lhe cabe e ao qual deve se contentar (é justamente isso que um dos seus velhos companheiros de juventude acaba por lhe dizer com franqueza); do mesmo modo, Elvira depende econômica, social, emocional e sexualmente da relação instituída com Juarez através do casamento; seus filhos necessitam dos pais especialmente no tocante à sua sobrevivência material, sendo que Vera Lúcia tem um modelo na mãe que é, ao mesmo tempo, a orientadora para a manutenção desse modelo em sua própria vida; e Zé

---

<sup>108</sup> Motivação aqui é um termo aplicado no sentido dado por Gilberto Velho, ou seja, como expressão de um sistema simbólico-cultural. Ele justifica que “nesse sentido, a motivação é uma expressão, ao nível individual, de representações coletivas”. Cf. Velho, G. (1997). “Prestígio e ascensão social: Dos limites do individualismo na sociedade brasileira”. In *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*, p. 42.

Roberto depende ainda da irmã, no que diz respeito a uma possibilidade de ascensão social por afinidade (através do casamento iminente de Vera Lúcia com o patrão norte-americano).

A família de *Tudo Bem* funciona como uma pequena empresa, em que cada membro é uma peça necessária, embora não ideal. Ela não é composta por indivíduos, no sentido de pessoas com autonomia para realizar suas próprias e mais legítimas escolhas, no sentido individual<sup>109</sup>. Cada um deles se submete de uma forma ou de outra ao que lhe é imposto pela sociedade, sem se dar conta de que os seus projetos pessoais são mais pessoais na superfície do que em profundidade. Esse grupo de pessoas ligadas pelo parentesco se move em conjunto, monoliticamente, pelo cenário da vida social. E, da mesma forma que se lançam em conjunto em busca de seus projetos, furtam-se em conjunto de sua participação mais ampla na sociedade. Eles não interagem com as parcelas da sociedade que não fazem parte dos seus projetos – e, portanto, ignoram-nas. O apartamento, do qual a ação nunca se alheia, é o castelo onde se protegem e se entrincheiram contra o mundo diverso e complexo que existe além das suas portas – e ao qual desprezam. Eles não buscam a unidade com o mundo, mas a sua divisão em feudos nos quais apenas os seus valores possam ser válidos.

Já em *Central do Brasil*, o que mais chama a atenção é a ausência da família como unidade concreta, ao mesmo tempo que ela está onipresente enquanto representação simbólica. Neste filme, as estruturas familiares não estão, nem de longe, rigidamente formalizadas como em *Tudo Bem*. Na verdade, em *Central do Brasil*, essas estruturas foram previamente destruídas por fatores internos causados por seus membros (caso da família de Dora e, também, da de Josué) ou desfeitas por fatores externos (caso da família de Josué). A senhora cínica que ludibria seus clientes não tem família. A única indicação da existência de uma família na vida de Dora é uma fotografia de infância pendurada na parede da sala de estar do seu apartamento de periferia. Mais tarde, ao longo da saga pelo sertão nordestino, Dora resgata lembranças paternas, que insinuam a ocorrência de abusos físicos e sexuais por parte de um pai bêbado e violento durante a sua infância e a sua adolescência. A figura da mãe está ausente, mesmo nas lembranças, o que pode indicar uma submissão da mãe aos abusos do pai e a conseqüente falta de amparo materno à filha, vítima e parceira nesses abusos. O sentimento de desamparo por parte daquela que deveria ser responsável pela sua proteção e cuidado pode estar, portanto, no cerne da rejeição de Dora em relação à própria condição de mulher.

---

<sup>109</sup> A noção da família “como uma espécie de indivíduo-coletivo”, sugerida por Velho, se aplica perfeitamente à nossa interpretação sobre a família em *Tudo Bem*. Cf. Velho, G. (1997). “Parentesco, individualismo e acusações”. In op. cit., pp. 73-74.

A história familiar de Josué é semelhante à de Dora em alguns aspectos. A mãe do menino, Ana, foi provavelmente vitimada pelos abusos de um marido alcoólatra e violento. Mas, ao contrário da mãe de Dora, a mãe de Josué abandona o marido e foge com o filho, colocando-o ao abrigo dos abusos que ele certamente viria a sofrer na casa paterna. Tirado do convívio do pai ainda muito novo, Josué desenvolve uma figura paterna mítica. A mãe, amorosa e protetora, tenta dissuadi-lo de qualquer contato com o pai, mas finalmente cede aos pedidos do filho. Ao recorrer aos serviços de Dora como “escrevinhadora” de cartas, a mãe dá início à concretização do sonho de Josué de conhecer o pai. Provavelmente, ela também deseja reencontrar o marido, na esperança de que a família possa ser reunida, pois volta à banquinha de Dora para pedir-lhe que rasgue a carta anterior, declaradamente reprobatória, e que escreva uma nova carta, desta vez conciliatória.

No entanto, a mãe de Josué é atropelada por um ônibus e morre – e o menino perde seu único laço familiar. Órfão, tudo que lhe resta é procurar o pai, movido por uma imagem paterna idealizada. A relação amorosa da mãe com o menino proporcionou a este a confiança em si mesmo e a esperança necessárias para lutar pelo seu sonho. Assim, Josué investe em seu projeto, cujo primeiro passo é buscar em Dora a ajuda de que necessita – a ajuda de um adulto, capaz de transitar no mundo da “rua”. Dora é escolhida por duas razões: a primeira delas é o fato de Dora ser a única pessoa a conhecer o seu projeto, além da mãe morta. A segunda razão é o fato de Dora ser o único elo entre o mundo que ele conhece – o mundo materno, a “casa”, o lar – e o mundo infinitamente maior e desconhecido no qual ele foi jogado – o mundo da “rua”, que é também o mundo no qual o pai existe.

Assim, Josué e Dora compartilham da orfandade – ambos foram privados da família muito cedo. Mas, ainda que tenham sido privados dela como referência dinâmica, as *representações* que construíram dela permanecem atuantes na forma e no conteúdo que estabelecem para suas próprias identidades. Na construção destas, as experiências concretamente vividas com a família, em especial o pai e a mãe, determinam o modo como encaram todo e qualquer relacionamento posterior. Para Dora, a figura da mãe – e tudo que ela representa – foi banida da sua identidade, assim como a imagem real da sua mãe foi banida da sua lembrança, por conta da omissão materna. A figura do pai também foi reprimida por causa da violência vivida com o pai real. No caso de Josué, porém, a ausência efetiva dos pais não é decorrência, como é para Dora, da rejeição das suas imagens, mas sim uma tragédia pessoal, de cuja ocorrência ele não tem participação. As imagens materna e paterna estão vivas e orientam sua ação

no mundo: a da mãe, positiva, lhe permite manter a esperança e a fé na vida e nos homens; a do pai, idealizada, lhe incita a buscar sua correspondência na vida concreta.

Ao final da jornada, Josué não encontra o pai – que permanece idealizado – mas resgata seus dois irmãos mais velhos, aparentados a ele pelo lado paterno. Os dois rapazes, Isaías e Moisés, têm visões opostas do pai ausente (e, no caso de Josué, desconhecido): para o segundo, o pai é – como era o pai de Dora para ela – um símbolo de poder e autoridade que, ao invés de promover o bem-estar daqueles que dele dependem, se revela alguém instável e violento, em quem não se pode confiar e de quem só se pode esperar o abandono e a traição; já o primeiro, que não vê o pai como superior ou inferior a si mesmo nem entrega a este as rédeas do seu próprio destino, percebe-o como ser humano e, por isso mesmo, falível. Ao encarar o pai como *igual* a si mesmo, Isaías é capaz de enxergar que o pai, assim como qualquer um, só terá condições de se responsabilizar por outra pessoa quando fundar a sua própria integridade como indivíduo. Assim, Isaías não subordina sua existência à presença e ao exemplo paterno. Isaías vive – e determina as condições da sua vida *enquanto* aguarda, sem impor seu próprio sentido de tempo, o retorno do pai. Ele acredita na sua volta porque acredita no ser humano. Ele acredita no pai porque acredita em si mesmo.

Ao encontrar seus irmãos (ambos jovens adultos), Josué tem a oportunidade de vivenciar um novo tipo de figura masculina, na qual a autoridade e o poder são substituídos pela amizade e a igualdade. A fraternidade toma o lugar da paternidade no seio dessa nova família. A convivência com a dualidade – entre a dependência emocional de um pai que o trai e abandona (Moisés) e o sentido de liberdade pessoal e interior que elimina a necessidade de toda e qualquer relação de dependência destrutiva (Isaías) – não será um aprendizado fácil, mas só através dele Josué conhecerá de fato suas próprias motivações<sup>110</sup> e a esperança que carrega em si poderá se tornar realidade na vida concreta. Não é por acaso que a personagem Josué é um menino: ele ainda está nascendo para o mundo – e o horizonte que ele pode visualizar nesse alvorecer, ainda limpo de qualquer passado e de qualquer história, é mais largo e mais pleno de possibilidades admissíveis do que o de Dora.

---

<sup>110</sup> Termo utilizado no sentido dado por Velho. Cf. notas anteriores.

## 2. Definindo os Contornos: A casa e a rua

Uma vez que a família está tradicionalmente relacionada à esfera da vida privada, a utilização dos conceitos de “casa” e “rua” – desenvolvidos por Roberto DaMatta<sup>111</sup> em sua análise do caso brasileiro – permite estabelecer uma relação de oposição instrumental para a interpretação desses espaços sociais nos filmes em questão, em busca não apenas das correspondências como também das divergências, nas representações da “casa” e da “rua” apresentadas pelos filmes, em relação àqueles conceitos.

Em *Tudo Bem*, a casa é o centro do universo familiar. Contraditoriamente, é nela que o social é vivido, misturando-se com a vida íntima. A vida social é trazida para dentro das paredes da vida familiar, como medida de segurança contra um mundo que exige mudanças de valor e de atitude. Apenas Zé Roberto e Vera Lúcia se aventuram para além desse espaço na tentativa de encontrar outra ordem para suas vidas pessoais, uma vez que a ordem familiar conhecida se cristalizou em valores que não lhes servem mais diante da natureza de seus projetos. Ainda assim, ambos mantêm a mesma reserva e distância do mundo mais amplo onde transitam os fantasmas dos seus temores – a pobreza, a miséria, o incompreensível, o feio, o sujo, o pequeno, o apelo de uma dimensão da vida que evoca mistérios e milagres imateriais e invisíveis, que se contrapõe aos seus anseios de materialização dos seus valores imediatos, concretos e terrenos.

Um paradoxo se instala nesse universo fechado do apartamento familiar. Uma vez abertas as portas para deixar entrar a reatualização dos valores sociais já existentes e ainda desejados (com a reforma da casa, que os nivelará – ilusoriamente, porém – àqueles a cuja vida e status social aspiram ter), o habitual filtro da discriminação não é possível – tudo que há do lado de fora, na rua, se lança para dentro da casa, insidiosamente. Assim, para alcançarem as suas metas elitistas, a família deve entregar as chaves de seu reino justamente àqueles cuja existência desejam evitar e ignorar. Os operários e as empregadas são tolerados porque deles dependem a execução das tarefas e mudanças necessárias ao seu projeto de ascensão. Mas essa tolerância não basta para estabelecer um anteparo que impeça as realidades de dois mundos antagônicos de se mesclarem. É uma caixa de Pandora que se abre – dela saindo tanto aquilo que se deseja quanto aquilo que se teme.

---

<sup>111</sup> Os conceitos de “casa” e “rua” de DaMatta não se referem a espaços geográficos mas designam esferas de ação social e entidades morais, constituindo-se uma oposição básica na análise cultural do Brasil. Cf. DaMatta, R. (1997). *A Casa & A Rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, pp. 29-63.

Esta situação levará fatalmente a um impasse de consciência entre a assunção de suas responsabilidades para com o mundo feito de dores e privações que sustenta o mundo de (aparências de) abundância e (ilusões de) grandeza em que vive a família, e o recrudescimento da sua omissão em relação ao primeiro. No fim, esta alternativa é a que prevalece, uma vez que trilhar a primeira significaria implodir todos os valores acalentados, despojar-se de suas mentiras, assumir suas culpas, enfim, ter a coragem de enfrentar a própria sombra para, então, renascer limpo de todas as imagens – tanto as luminosas quanto as obscuras – e inventar uma nova ordem capaz de conciliar todos os opostos para, nesse processo, encontrar um equilíbrio entre eles que seja justo para todos.

Em *Tudo Bem*, a sua personagem principal, a família, jamais se retira da proteção da casa: as duas ou três cenas breves que acontecem no exterior dela não envolvem diretamente a ação de membros da família. O mais distante que estes se permitem ir, pelo menos naquilo que é mostrado, é ao corredor de serviço, quando o caos do mundo exterior já ameaça a ordem interna da casa. Sabemos que Zé Roberto e Vera Lúcia saem para os seus trabalhos e atividades sociais, mas jamais os vemos participando desses ambientes. Juarez e Elvira nunca foram para além da porta de entrada do apartamento – quando muito, a câmera os mostra indo (Elvira) ou voltando (Juarez) pelo corredor de serviço, no ápice do tumulto causado na vizinhança pelos milagres da empregada religiosa. É interessante notar que é Juarez quem volta da rua, reafirmando seu papel masculino tradicional de provedor, cuja área de ação é o mundo da “rua”, enquanto Elvira, a dona-de-casa, apenas se aventura nos limites externos ainda circunscritos pelo mundo da “casa” (o corredor de serviço).

Cabe aos elementos estranhos à família – a empregada prostituta e a empregada beata – as poucas evidências visuais de uma circulação explícita pelo mundo exterior: a primeira é vista “fazendo a noite” nas calçadas da cidade e a segunda se lança para a rua, em seguida à sua “revelação” (também à noite, o que denuncia uma visão do mundo da “rua” como um lugar escuro e sombrio, ilusório e perigoso – ou, no mínimo, imprevisível). Outras personagens também têm acesso à rua, literal ou figuradamente: operários, o zelador, os colegas de trabalho. Embora não os vejamos nesta esfera, sabemos que eles vêm de fora do mundo da “casa”, portanto transitam pelo mundo da “rua”. Curiosamente, todos são homens, o que reafirma a soberania e o direito masculino aos assuntos atribuídos a essa esfera da vida social.

Apenas outras duas mulheres – além das empregadas da família, em função das circunstâncias já apresentadas – transitam na “rua”: a mulher e a

mãe do operário despejado. E isso só acontece porque a estrutura social que garantia a separação do mundo da “rua” do mundo da “casa” foi corroída pelas suas contradições internas – no caso, a incapacidade de garantir a sobrevivência material de todos de que dela fazem parte e, conseqüentemente, a manutenção das fronteiras entre essas duas esferas da vida social. Também é interessante notar que os contatos telefônicos seguem o mesmo esquema dual. Elvira atende – *recebe* – as ligações da amante hipotética (uma “mulher da rua”) e faz – *dá* – ligações para as amigas (mulheres que vivem, como ela, no mundo da “casa”). Juarez e Zé Roberto fazem<sup>112</sup> ligações para o mundo externo, da “rua”: o primeiro, para a sua pretensa amante (e, nessa cena, vemos uma das raras incursões da câmara no mundo exterior, quando mostra dois homens negros atendendo ao telefonema num bar – outro reduto da “rua”); e o segundo, para o chefe norte-americano (mundo do trabalho e, portanto, da “rua”) e para a delegacia (mundo do crime e da lei e, portanto, da “rua”).

Já em *Central do Brasil*, o mundo da “rua” é o centro da trama. Entre a casa (sem “lar”) de Dora e a “casa” de Isaías e Moisés, uma longa jornada se estende no universo exterior e lança à mulher e ao menino seus significados simbólicos: a plataforma ferroviária da cidade grande (a multidão e o anonimato), a via pública onde a mãe de Josué é atropelada (o risco), o trem de subúrbio em que Dora chocalha e se espreme diariamente (o fluxo, o apequenamento da vida urbana e o movimento contínuo, hipnótico e repetitivo da vida cotidiana), o apartamento impessoal que serve de “centro de operações” das atividades criminosas dos traficantes de crianças (o perigo, o crime e a traição), os ônibus interestaduais que atravessam o país (o fluxo, a viagem, a jornada), os restaurantes e bares de beira de estrada (o passageiro, o fugaz, o impermanente), o caminhão no qual Dora e Josué pegam carona (a momentânea intimidade do e com o outro), os guichês de passagens rodoviárias (as encruzilhadas), as estradas (a viagem, a jornada), os morros e os sertões, os campos e as cidadezinhas (a paisagem, suas imagens – e miragens), a procissão popular (a fé do outro), o casebre que serve de templo de devoção aos fiéis (o local sagrado, do sacrifício, da transformação interior), as ruas humildemente planejadas da nascente Bom Jesus do Norte (o futuro, a esperança de renovação). A “casa” agora é encontrada *dentro* das personagens Dora e Josué, ainda que isso resulte de uma longa jornada no mundo da “rua”: embora rejeite a “casa” no início, Dora a encontra dentro de si ao final dessa jornada; e Josué, que jamais duvidou da “casa” que havia dentro de si, finalmente a encontra materializada na casa da família resgatada, os irmãos.

---

<sup>112</sup> É interessante atentar-se para o tipo e direção do movimento da ação: os homens *executam* a ação, enquanto as mulheres se *sujeitam* à ação alheia.

### 3. *Homens e Mulheres: Sexualidade*

A sexualidade surge em ambos os filmes, com visões diferentes e quase antagônicas. Se em *Tudo Bem*, a sexualidade está intimamente relacionada com a rígida dualidade dos papéis masculinos e femininos na sociedade, em *Central do Brasil* ela é vivenciada por Dora como forma de resgate do princípio feminino, de tal modo que a sexualidade passa a atuar não mais no sentido de dualidade do princípio feminino em relação ao masculino, mas no sentido de integração entre ambos, provocando, portanto, uma transformação interior em relação ao seu Ser-no-mundo.

Em *Tudo Bem*, a sexualidade é expressa negativamente, ora como impotência ou sublimação da potência (Juarez, que é impotente de fato, mas tenta recuperar sua masculinidade nas lembranças de aventuras sexuais do passado ou nas fantasias sexuais do presente, com a amante hipotética); ora como frustração, devaneio, ilusão de poder ou perversão (Elvira, que se frustra sexualmente com o marido; que fantasia uma amante e se excita com a imaginação de cenas picantes no motel; que acredita assumir o poder sobre o marido ao excitá-lo sexualmente com a história da amante; e que, ao se frustrar novamente com Juarez, procura resgatar lembranças sexuais de sua infância, nas quais seu avô possuía sua avó de forma violenta e sádica); ora como submissão ou dominação (Vera Lúcia, que se submete sexualmente a Toninho, recebendo em troca o trauma de um aborto e o abandono; e que, mais tarde, com o noivo norte-americano, usa a sexualidade como instrumento de sedução e dominação); ora como degradação ou catarse (Zezé, que se sente degradada após ter se entregado a muitos homens numa só noite, sofrendo intensamente por isso, mas que encontra no sexo com o operário – e na atração sexual sublimada de Aparecida – a catarse dessa dor); ora como instinto reprimido ou transfigurado (Aparecida, que reprime o desejo sexual, despertado por Zezé, e o transfigura nas chagas que sinalizam a “revelação divina”).

Zé Roberto, o outro homem na família além de Juarez, parece quase assexuado ou, pelo menos, desinteressado pela própria sexualidade, uma vez que ele é o único membro a não encetar ou mesmo idealizar qualquer relacionamento afetivo ou sexual ao longo da trama. Esse dado sugere que ele canaliza sua sexualidade para a agressividade no trato com o mundo da “rua”, que é o único que realmente lhe mobiliza as atenções. É curioso, no entanto, que o único homem jovem da família seja desprovido de interesses sexuais, uma vez que um dos elementos mais marcantes da imagem masculina na nossa sociedade é exatamente a (aparência de) potência sexual.

Entre os operários, é justamente aquele que comete o assassinato – Washington – o único a apresentar impulsos dessa natureza, na cena de sexo com Zezé no banheiro de empregada. Os demais parecem ou assexuados ou estereotipadamente sexuados: as manifestações de atração sexual por Vera Lúcia, enrolada na toalha, ou pela “santinha”, na manhã após o seu transe, representam, antes de mais nada, manifestações jocosas quanto à sexualidade masculina, que se revestem pela excitação proporcionada pela proibição divina – “a santinha” – ou pelo desejo de poder – a filha do “doutor”.

As duas empregadas personificam uma visão dual – e igualmente negativa – da sexualidade feminina: a “puta” (Zezé) e a “santa” (Aparecida). Para a primeira, a sexualidade é um valor de troca, cujo saldo final é o sentimento de abuso emocional e de desapropriação do próprio corpo. Para a segunda, a sexualidade é a “porta para a perdição” e deve ser reprimida ou sublimada. No entanto, a relação afetiva e erótica entre as duas mulheres abre a possibilidade de conciliação entre os dois extremos dessa visão dual da sexualidade feminina. Zezé recebe de Aparecida amor e cuidados que não estão condicionados, em sua base, a qualquer tipo de vínculo de natureza sexual. Por sua vez, Aparecida se permite, ainda que timidamente, experimentar sensações eróticas cujo despertar se dá pela convivência com Zezé, com quem troca confidências sobre as experiências da segunda no “mundo da rua” e da sexualidade aí vivenciada com os homens. Assim, Zezé e Aparecida podem ser encaradas, na verdade, como uma mesma mulher, na qual duas diferentes representações da sexualidade se opõem de tal forma que não podem ser integradas. Somente através do enfrentamento contínuo dessas representações será possível superar a ambas e criar uma terceira, totalmente nova, capaz de se adequar às mudanças que vêm ocorrendo – à época, mas também antes e depois – nos papéis sociais tradicionais da mulher.

Zezé e Aparecida, juntas, servem também de contraponto à Elvira, no que se refere à sexualidade feminina. O que as duas empregadas vivenciam separadamente, Elvira experimenta interna e simultaneamente. A sua obsessão pela suposta amante de Juarez, suas fantasias sobre as noitadas dos dois nos motéis de alta rotatividade e suas lembranças alegóricas sobre a avó sendo violentada em sua pureza pelas mãos e em sua integridade pela arma do avó autoritário, a busca de milagres – através de orações à santa de sua devoção e de rezas e rituais de purificação realizados por Aparecida a seu pedido – que resgatem a normalidade da vida sexual conjugal, tudo isso representa embates internos quanto à expressão da sua sexualidade e as suas diversas expectativas quanto às conseqüências dessa expressão.

Em *Central do Brasil*, esse contraponto se dá entre Dora, a mulher de meia-idade desprovida de atrativos, e Irene, a amiga exuberante que vivencia abertamente a sua feminilidade e, conseqüentemente, a sua sexualidade. Na verdade, Irene é o contraponto de Dora em vários níveis: ela é a personagem que, em sua convivência com Dora, não se furta a manifestar uma postura ética e moral em relação ao desrespeito de Dora pelos seus clientes, traídos impunemente em sua boa-fé. Consciente de sua própria identidade e valores, Irene se mostra plena em todos os aspectos da sua individualidade.

A sexualidade não é, porém, discutida de maneira isolada em *Central do Brasil*: essa questão está subjacente ao processo de integração e manifestação do Ser. Na verdade, há mesmo uma preocupação em não reforçar o aspecto de gênero que levaria à discussão das diferenças entre os papéis sociais e sexuais de homens, pois Dora não representa uma mulher específica ou mesmo as mulheres como gênero, mas todas as pessoas dissociadas da dimensão moral e ética das suas relações com os outros e com elas próprias. A sexualidade resgatada por Dora em seu breve relacionamento com o caminhoneiro é antes um despertar do ser humano em toda a sua complexidade existencial. O despertar afetivo e erótico de Dora nada mais é, no filme, que uma ponte para o seu despertar total como pessoa, como indivíduo, como ser humano – despertar esse que só pode se dar com a sua “conversão” moral e ética e com o seu retorno purificado ao centro de si mesma.

#### 4. *Memória: Coleções, cartas e lembranças*

A memória é um aspecto importante na manutenção e na reatualização das representações sociais, especialmente aquelas que se referem à família e à nação. O conjunto de suportes materiais que constituem os símbolos da memória de um indivíduo – seus objetos pessoais ou recebidos daqueles que lhes são caros, suas heranças familiares, seus álbuns de fotografias ou seus papéis pessoais, como documentos e cartas – ou de uma coletividade de qualquer grandeza – museus, monumentos, documentos oficiais, coleções de livros, obras artísticas, correspondências e todo tipo de papéis ligados à sua história, às suas experiências e aos seus interesses particulares – é elemento inalienável da construção e permanência de valores filosóficos, morais, sociais, políticos e/ou ideológicos, tanto no âmbito da família, quanto no da nação.

De uma forma ou de outra, a memória aparece nos dois filmes analisados. Em *Tudo Bem*, a memória é privilégio quase exclusivo de

Juarez, que cultiva verdadeiras coleções de lembranças do passado pessoal e nacional. Discos antigos, jornais velhos, fileiras de surrados livros de capa escura de couro, modelos ultrapassados de rádio, toca-discos e telefone, bustos em gesso e pinturas acadêmicas de personalidades históricas, cabeças empalhadas de animais em extinção ou já extintos, exuberantes cocares de pena indígenas que já perderam o viço – tudo isso abarrota desordenadamente uma sala mal iluminada e austera, num clima sufocante. Imagens de Nossa Senhora e outros santos surgem em gravuras no “lugar de honra” da parede atrás da escrivaninha, dividindo espaço com a bandeira brasileira e os muitos livros que falam de poetas e políticos de outra era. Nessa composição, reverencia-se, de certa maneira, uma antiquada brasilidade “heróica”, na qual se misturam preceitos morais católicos e sonhos de grandeza nacionalista. Todas essas memórias foram, graças à tenacidade de colecionador de Juarez, cristalizadas no tempo e, em sua rigidez, se tornaram monumentos a uma época cuja vida é mantida à força, a despeito de não encontrar mais lugar no presente.

Em *Central do Brasil*, a memória evocada é originalmente dinâmica: são as cartas que Dora escreve para pessoas simples e analfabetas. Essas cartas representam elos entre o que foi vivido no passado e o que existe no presente – elas são a ponte que permite o trânsito de emoções, sentimentos e experiências entre pessoas que procuram manter vivas suas relações afetivas, amorosas e familiares, mesmo aquelas que tiveram ou ainda têm um impacto negativo sobre quem assina a carta (é o caso do velhinho que teve as suas posses, inclusive a chave de casa, roubadas por um falso amigo; e mesmo o da mãe de Josué, que – a despeito de seu rancor – se utiliza desse meio de comunicação para atender ao pedido do filho, que deseja conhecer o pai). A carta assume, em *Central do Brasil*, o papel de uma memória ativa, em movimento e em transformação.

É justamente por causa da má-fé de Dora, por causa da sua insensibilidade aos sentimentos e motivações dos outros, que essas cartas acabam por se cristalizar enquanto memória, exatamente como o faz Juarez. Ao deixar de mandá-las aos destinatários, sepultando-as numa gaveta, Dora interrompe o fluxo das relações que nelas estão contidas, torna-as simples objetos de coleção, destituindo-as de seu poder de manutenção e de renovação dos laços entre as pessoas – e, conseqüentemente, do poder de manutenção e de renovação das representações que estas pessoas têm de suas relações familiares, afetivas e de amizade.

Portanto, é esperado que Dora, ao compreender a dimensão aniquiladora das conseqüências do seu oportunismo, perceba também a

importância e a dimensão reveladora do seu trabalho de “escrevinhadora” e, retomando a atividade em pleno sertão, o faça então com legítimo prazer e reverência. Ela se dá conta de quantos elos está ajudando a manter e a se renovar, quantas vidas e famílias dependem da sua honestidade para permanecer unidas. Ela própria demonstra o alcance dessa compreensão ao ler, em voz alta, a carta do pai de Josué, há tanto tempo à espera de olhos capazes de decifrar seus códigos de escrita e transmutá-los em mensagem na leitura; ao deixar, antes de “voltar para casa”, bem à vista a carta ditada pela mãe do menino, última lembrança que ele terá daquela que o gerou e amou; e, por fim, ao escrever, ela própria e de próprio punho, sua primeira carta pessoal para Josué, que será o meio pelo qual este laço tão intenso e profundo entre uma mulher e um menino permanecerá vivo, em movimento e transformação.

Em ambos os filmes, a memória surge também como lembranças, sob a forma impalpável das imagens psíquicas ou mentais. Em *Tudo Bem*, Juarez alimenta seu presente com as lembranças alegóricas do seu passado: ressuscita amigos mortos há muitos anos e, na interlocução fantasiosa que mantém com eles, revive experiências, projetos, crenças, ideologias, sonhos e amores igualmente perdidos ou extintos há muito tempo. Por sua vez, Elvira revive, de maneira também transfigurada e alegórica, as lembranças do relacionamento conjugal dos seus avós, do sexo sádico e violento vivido atrás das portas de sua infância, da submissão de sua avó ao jugo imposto por seu avô. São estas lembranças – tanto as de Juarez quanto as de Elvira – que mantêm as representações do passado atuantes no presente familiar, até que este passado, ao ser confrontado com as esperanças do futuro trazidas pelos filhos (o iminente casamento de Vera Lúcia com um alto executivo americano, a promoção de Zé Roberto na empresa multinacional), seja libertado do poder das lembranças e finalmente morra, dando oportunidade para que novas memórias possam ser criadas e alimentadas a partir dali.

Em *Central do Brasil*, este tipo de lembrança pessoal e familiar aparece apenas uma única vez ao longo da narrativa e não é mostrado em imagens, mas descrito em palavras, quando Dora conta a Josué sobre a última vez que viu e falou com seu próprio pai, na rua, anos depois de ter fugido de casa. O pai não a reconheceu e até mesmo a assediara, pensando tratar-se de uma “mulher da rua” como tantas outras. Ao revelar suas próprias lembranças acerca de seu pai ao menino que se tornou seu elo de ligação com a vida (lembranças essas que nunca se permitira recordar), Dora finalmente se liberta do passado e pode se considerar pronta para o futuro. O simples ato de verbalizar a memória familiar rompe o temor, existente até então, de que o passado se infiltrasse no presente e a fizesse

reviver a dor e a mágoa que procurara por tanto tempo abafar ou ignorar, reestabelecendo o elo – ou grilhão – com uma herança familiar que há muito rejeitara.

Agora, porém, após ter renascido para si mesma, Dora já não precisa mais temer o passado nem as lembranças dessa memória familiar: ela agora sabe que existem outras alternativas possíveis entre o completo banimento da sua memória familiar e a insuportável dor da lembrança – existe a coragem de ser plena, apesar e *por causa* do que foi vivido. Existe a coragem de escolher uma nova família, um novo pai, uma nova mãe, um filho, um amor. Um amigo. Josué. Existe a coragem de escolher o futuro: ela mesma. Dora.

### 5. Destino: Heróis e anti-heróis

Em *Tudo Bem*, o “herói” é um Outro que, ao representar a promessa de um “novo reino”, surge como redentor de uma vida aprisionada na mediocridade. O americano bem-sucedido Bill Thompson é este redentor para a família de classe-média de Juarez, refugiada dentro do apartamento, que impõe limites ao mundo assustador, inamistoso e desprezível que está para além de suas portas. Mas o olhar distanciado da câmera revela impietosamente a verdadeira natureza deste “herói”, que assume o papel de um “pai” aparentemente bondoso e interessado, mas que pode estar preparando em surdina a sua traição. Com um sorriso luminoso mas superficial permanentemente pregado no rosto, Bill Thompson é uma caricatura do poderio norte-americano, revelada pelo olho da câmera “como realmente é”: afável mas indiferente, astuto mas plano, coberto pelo verniz da sofisticação que o poder econômico lhe confere mas, em sua essência, tão primário e destituído de valor quanto a família acredita ser o “povo” que transita no mundo exterior e que, por um momento, chega a ser, ainda que a contragosto, admitido na “casa”.

Se, para os filhos e para Elvira, o americano assume um lugar até então desocupado, o do pai redentor, o do líder que os conduzirá à terra prometida, para Juarez, a aceitação desse “herói” significa a morte dos antigos “heróis” da sua juventude: toda a ideologia nacionalista que alimentou suas esperanças para o futuro precisa ser enterrada junto com seus fantasmas – Getúlio Vargas, Plínio Salgado, o partido integralista e, também, seus companheiros de luta, o poeta Pedro Penteadado, o industrial Giacometti, o professor Alarico Sombra. Juarez entrega sua alma e sua história, em nome do futuro. É o destino inevitável de quem parou no tempo e, ao fazê-lo, deixou de levantar a ponte entre o passado e o

presente. Só lhe cabe aceitar o único futuro que se lhe apresenta – aquele que seus filhos, despojados de qualquer elo e relação com a herança paterna capaz de lhes fornecer bases valorativas suficientemente críveis e aplicáveis que justifiquem a continuidade desses valores de forma renovada e dinâmica, escolheram para si.

Para seus filhos, Juarez é um anti-herói, tanto quanto o é aquele conjunto de identidades incompreensíveis e, portanto, indesejadas que estão reunidas no âmbito da expressão “povo brasileiro”. Eles tentam de todas as maneiras fugir desse destino, o de fazer parte desse “povo”. Elvira, único membro da família a transitar nas diferentes vias de possibilidade de destino que estão presentes (o nacionalismo embalsamado de Juarez, a passividade esperançosa do misticismo popular e o pragmatismo individualista dos filhos), ainda que, em nenhum momento, se renda verdadeiramente a nenhuma delas, também acaba por aceitar aquele que lhe parece ser, como para seus filhos, o destino mais pleno de promessas de redenção, capaz de libertá-la da mediocridade da vida presente. Na tomada dessa decisão por Elvira, o martírio pessoal e autocentrado de Juarez tem importância decisiva: cansada da indiferença e da rejeição daquele que, em seus devaneios, deveria ser o “herói”, Elvira se dá conta que o “herói” viril e atuante de sua juventude está morto, embora insepulto. Sem poder estabelecer um elo com o seu passado, através de uma relação dinâmica com o marido, Elvira tem que se decidir entre permanecer morta e insepulta com ele ou voltar-lhe as costas, fechando a porta do passado atrás de si. Ela escolhe a última alternativa: prefere acreditar no poder compensatório das aparências de prosperidade do novo “herói” que, em breve, assumirá o posto de liderança dentro da família – que, um dia, havia sido de Juarez. A máxima popular aqui se aplica – “rei morto, rei posto”.

Destino é um termo que, em sua dimensão fatalista, se aplica também às demais personagens do filme. Todos que nele se mostram aguardam um redentor, que venha de fora e de longe para arrancá-los de suas vidas de provação e sofrimento. Aparecida acredita no sacrifício, a Deus e todos os seus santos, capaz de expiar a dor e a perdição, purificando-lhe a alma com seus milagres. Alguns operários vivem suas vidas miseráveis e injustas com a alegria esperançosa e lúdica das crianças e dos loucos – caso de Zeca Maluco que, em sua compreensão simples das coisas e das situações, transmuta-as, pela força da representação bufa e burlesca, em “verdades” estranhadas e, portanto, questionáveis – não aos seus próprios olhos, mas aos olhos daqueles que presenciam seu espetáculo do inconsciente. Outros, como Piauí, com sua expressão sempre grave e íntegra, aceitam sem delongas ou lamentações os percalços que lhe são impostos, entrincheirando-se na única coisa que ainda lhe pertence: a dignidade,

ancorada ela mesma na certeza de um valor pessoal que lhe foi legado como herança pela trajetória familiar (e, em especial, pelo pai, que construiu Brasília – pedra fundamental do “Brasil novo” – com as próprias mãos) e que, em algum dia, será reconhecida, senão pela justiça dos homens, pela justiça divina.

Outros, porém, como Washington, não aceitam o destino que lhes cabe nesta ordem social e, acreditando que os valores que importam são aqueles sob o signo da materialidade, luta pela posse de seus objetos. Revoltado e amargo, volta-se contra tudo que lhe afronta, cobiça tudo que não lhe pertence, agride tudo que lhe ofende. Mas também dissimula sem pudor quando o ataque desfavorece a sua frágil posição ou quando a adulação possa lhe trazer vantagens ou privilégios. Assim, rancor e ressentimento são a força propulsora da sua amoralidade e da sua violência e, corrompido em sua essência, perde a humanidade – do mesmo modo que Dora e, principalmente, Pedrão (o segurança da estação ferroviária que trafica crianças) em *Central do Brasil*. A revolta de Washington contra a autoridade, seja divina ou humana, chega ao ápice na sua tentativa de impor uma autoridade própria, fundamentada na ameaça, a outro operário que, impassível, não apenas a repele como a confronta. Esse enfrentamento de iguais (pois o outro rapaz é exatamente como Washington) culmina no assassinato do operário antagonista. Movido por violenta emoção, Washington o mata a golpes de marreta. Esta morte adquire uma dimensão especialmente trágica, no sentido clássico: ao desafiar o seu destino, Washington acaba por gerar as condições que levarão à sua própria e total ruína.

Outra personagem que luta para controlar o seu destino, na tentativa de impedir que as suas rédeas fiquem nas mãos de um deus, de um pai ou de um herói (na maioria das vezes, um tirano), é Zezé, a empregada prostituta. Embora transite – como Washington – na marginalidade, sua posição no mundo da “rua” é diversa: ela *sofre* a violência, não a inflige. Ao se empregar na casa da família para garantir o seu sustento, Zezé parece, a princípio, ver nisso uma submissão a regras às quais ela tenta escapar. É por isso que, logo no início do filme, ela brinca com a companheira de prostituição, dizendo que “assim que der, largo essa vida de empregada”. Durante os primeiros tempos no apartamento, Zezé mantém esta postura desafiadora e rebelde, mas apenas diante de Aparecida, como na cena em que parodia a patroa, deitando-se na cama de Elvira, onde Aparecida serve a ela – Zezé – o café-da-manhã. É interessante notar que a paródia que a empregada faz da sua patroa também revela um desejo de viver uma vida semelhante a de Elvira – que, aos olhos de Zezé, parece ter um certo *glamour* inalcançável para ela.

Mas a convivência e a intimidade com a outra empregada, uma crente fervorosa, gera uma crise emocional em Zezé, que passa a sentir o peso de sua existência dura, dos abusos sofridos nos contatos sexuais com os homens, da falta de uma dimensão afetiva no seu relacionamento com a própria vida. Logo que Zezé conhece Aparecida, ela vive a experiência de partilhar lembranças afetivas e familiares do seu passado individual, que acaba por criar uma fissura na sua “armadura” de proteção contra as agressões externas. Ao longo do filme, Zezé sucumbe à dor insuportável que advém do abuso sistemático do seu corpo; se abre – ainda que por um breve momento apenas – para a possibilidade de encontrar força e esperança através da fé religiosa e de seus rituais (quando, vencida pelo sentimento de aprisionamento eterno a sua condição de vida e ao sofrimento e violência por ela gerados, se deixa benzer por Aparecida num ritual de purificação do corpo e da alma); se entrega ao desejo sexual espontâneo por um homem, cujo ato é desvinculado de qualquer intenção do uso do corpo como objeto de negociação monetária (quando faz sexo de forma ardente e intensa com Washington, cuja trajetória é semelhante à dela); sente prazer e revigora-se ao se saber amada e desejada por seu próprio valor e de maneira integral (por Aparecida, que tenta proteger Zezé dos outros e dela mesma por acreditar na sua “salvação” – o que significa, de certa maneira, que Zezé tem a oportunidade de ver o seu valor reconhecido por outra pessoa além de si mesma e, assim, adquirir autoconfiança quanto ao seu próprio valor); e, por fim, fortalecida, assume a responsabilidade por sua vida e por seus atos, determinada a tomar suas próprias decisões no processo de transformação da sua trajetória individual – mesmo que se trate, ainda, de uma mudança interna de atitude, já que, no que se refere à realidade concreta e imediata, ela permanece submetida às mesmas circunstâncias.

A cena em que Zezé, de saída para a sua atividade noturna como prostituta, canta *Como Nossos Pais* com tanta intensidade e convicção, tomada de verdadeiro prazer ao declarar a sua nova posição crítica e de combate diante da própria vida, revela que, de algum modo, a “purificação” foi realizada: Zezé encontra dentro de si mesma – e não externamente – a força e a fé necessárias para seguir em frente e, talvez, subverter e transformar positivamente o seu próprio destino, tornando-se heroína de e para si mesma.

A figura de Zezé carrega em si os germes de uma representação do destino que, vinte anos mais tarde, veremos ressurgir – com uma abordagem diferente, muito mais central, elaborada e desenvolvida – em Dora, personagem de *Central do Brasil*. Se Zezé, ainda que internamente transformada pela consciência de sua capacidade de mudar o curso do seu

destino pela busca da figura heróica dentro e não fora de si mesma, não supera as suas próprias circunstâncias, Dora consegue dar os primeiros passos para essa superação, ao final da sua jornada de volta às origens de todo e qualquer ser humano: um lugar onde a compreensão da unidade entre o homem, a natureza e o cosmos possa ser construído, lenta e continuamente, a cada indício revelador da sua verdade. Um lugar onde a realidade não se apresente como fragmentos que escapam à sua apreensão intelectual e emocional, por força da sua transitoriedade. Um lugar que seja como um útero onde a vida ainda é embrionária mas que, por isso mesmo, apresente uma pulsação inequívoca e uma poderosa concentração de energia vital. Onde tudo pode começar – de novo e tantas vezes quantas forem necessárias.

Dora começa a sua aventura como uma descrente absoluta de toda e qualquer qualidade humana positiva: amor, amizade, solidariedade, esperança, fé. Seu mundo é um mundo onde as aparências mostram apenas o lado obscuro e traiçoeiro do homem. Ela não confia em nada nem em ninguém: o herói – da sua infância, da sua vida, da sua pátria – desapareceu de cena ou, pior, deixou-lhe apenas lembranças tão negativas que já não é possível acreditar na existência de um herói justo e protetor. Na verdade, não é mais possível acreditar em qualquer herói que, porventura, se apresente. Dora só pode confiar em si mesma – mas esta confiança não é algo que se origina na crença básica em si mesma, como consciência do seu próprio valor.

É uma atitude de defesa, pois não carrega o sentido de superação da dor e da perda ou de crédito na sua capacidade de proporcionar a si mesma aquilo que esperava receber de alguém superior a si mesma. Seu sentido é o de se armar contra o surgimento de falsos heróis, que acabem por traí-la. Ao agir dessa forma, Dora confirma negativamente a sua dependência desse ser que deteria poderes maiores que os seus para transformar as coisas e as situações. No final das contas, ela ainda crê no herói que virá lhe salvar, mas de antemão o rejeita porque não pode confiar nele. De qualquer modo, o que é significativo aqui é que Dora continua a esperar que toda e qualquer mudança substancial que venha a ocorrer na sua vida só poderá vir de fora, pela ação de uma figura (anti) heróica, de um pai (tirano e abusivo), de um deus (punitivo e que impõe todo tipo de restrições ao seu progresso). Por isso, sua postura é a de evitar a entrega de si mesma e de seu destino a qualquer um que possa vir a assumir este papel – o de depositário de suas esperanças. Mas, embora vazio (e apesar da determinação de Dora em mantê-lo assim), o lugar do herói continua à espera de um ocupante.

Por outro lado, Josué é aquele que acredita no herói de forma positiva, para não dizer mesmo ingênua. Por ser um menino, sua crença decorre da necessidade básica de ter quem lhe oriente e ajude a desenvolver as qualidades e habilidades das quais dependerão sua ação e posição futuras no mundo – uma função fundamentalmente vinculada aos pais e, no tocante ao mundo da “rua”, à figura do pai. Ele procura um pai que não conhece, portanto este pai pode ser, em sua construção particular, qualquer coisa que ele quer acreditar que ele seja. E Josué acredita fundamentalmente na bondade e no poder justo do pai, essa figura que, como Deus, não pode ser vista e com a qual apenas se relaciona-se à distância, mas a qual se atribui o poder de concretizar esperanças, a qual se credita a capacidade de justiça e a qual se reserva o poder absoluto de decidir sobre o destino de Seus filhos. Terminada a jornada de Dora e do menino, a fé de Josué na virtude do seu próprio pai permanece intacta. O questionamento sobre a figura heróica do pai só virá depois – longe dos olhos do espectador do filme – na convivência com os dois irmãos mais velhos e quando, caso o pai retorne, ele tiver a oportunidade de confrontar esta imagem (ou representação) com a realidade humana.

A diferença de posicionamento dos dois irmãos de Josué em relação ao pai ausente será, no entanto, a primeira instância deste questionamento da figura heróica. Moisés e Isaías assumem posições muito diferentes em relação ao pai, o que, de certo modo, pode fornecer a dimensão e a importância que tem uma figura heróica na maneira como cada um deles encara a idéia de destino. Para Moisés, o pai é – como foi para Dora – um traidor das regras que fundamentam e conduzem as relações familiares, tal como ele as entende: a figura heróica do pai foi destruída pelas bebedeiras, pela irresponsabilidade, pela violência doméstica, pelo abandono. O ressentimento de Moisés em relação ao pai é tanto um indício de sua rejeição ao herói quanto o de sua crença nele. Moisés atribui ao pai a vida de dificuldades que ele e o irmão levam. Portanto, o destino, para Moisés, é algo que está subordinado à ação – bem ou mal sucedida – desta figura heróica, o pai. Como o pai falha aos olhos de Moisés, este percebe seu destino como algo que, como promessa, lhe foi roubado. Ainda que procure assumir a tarefa de conduzi-lo por si mesmo, ao se dedicar ao trabalho de carpinteiro, Moisés acredita que o destino que realmente lhe cabia foi solapado pela irresponsabilidade paterna.

Já Isaías assume uma posição intermediária – e, paradoxalmente, oposta – entre o desapontamento pleno de rancor e recriminação de Moisés e a confiança cega e ingênua de Josué: para ele, o pai não é um herói, mas um homem que, como tal, erra e falha, mas que sempre pode vir a acertar. Não sendo um herói, o pai não é visto como o depositário das esperanças

do destino futuro de Isaías. Para Isaías, o seu destino é algo que ele próprio deverá construir a partir de si mesmo. A compreensão da humanidade (entendida aqui como qualidade) que daí lhe advém permite a Isaías ser tolerante com as pessoas ao seu redor – inclusive com seu pai, ao qual não é atribuído qualquer autoridade divina ou heróica. Permite também que ele se dê conta de que o destino de cada um pode ser alterado tantas vezes quantas forem necessárias ou possíveis ao longo do percurso – portanto, a esperança está sempre presente. Para Isaías, o poder é atributo de todos os seres humanos e, sendo assim, este poder pode ser multiplicado através da atitude solidária entre as pessoas. O herói, o Pai, Deus, estas figuras estão em cada um e em todos – é esta imagem que, acima de tudo, permite a Isaías amar a vida, a despeito de toda a sua imponderabilidade.

## 6. *Religiosidade: Divindade e transformação*

A religiosidade é uma dimensão humana e cultural presente em muitas produções do cinema brasileiro, antes e depois do Cinema Novo, que geralmente via a religião pelo ponto de vista marxista sem, no entanto, deixar de tratá-la como elemento da brasilidade. Nos dois filmes analisados, a dimensão religiosa tem papel central na trama.

Em *Tudo Bem*, a religião é vista como “válvula de escape” popular, embora seu alcance seja muito mais amplo, atingindo também a classe média (Elvira e suas vizinhas de prédio, que buscam Aparecida para benzeções ou algum outro ritual – sem falar da santa de devoção de Elvira e da sua representação santificada da avó). A figura de Aparecida centraliza as questões sobre a espiritualidade e traz à cena uma religiosidade que se pratica através de rituais e simpatias (assumindo um caráter por vezes xamanístico) e que se funda numa combinação dos dogmas católicos e do misticismo popular. Há, no entanto, um tom jocoso na forma de abordar o tema, como se reafirmasse a célebre frase atribuída a Marx – “a religião é o ópio do povo”, (mal) compreendida (de forma quase literal) e, no entanto, tão disseminada na militância brasileira de esquerda da época e da década anterior.

A idéia de racionalidade aparece vinculada a Juarez: é ele quem – chocado e revoltado com o modo como o aspecto “pitoresco” do misticismo popular acaba por tomar conta de sua casa, invadindo-a pela porta dos fundos e engolfando até mesmo a sua família, através de Elvira – expulsa todos aqueles (sejam do “povo” ou da sua própria classe social) que vêm procurar a benção da *santinha* encarnada por Aparecida. É interessante notar que, de certa maneira, a reação de Juarez lembra, numa

curiosa inversão de valores, a passagem bíblica em que Jesus Cristo expulsa os mercadores do templo. Mas, no caso de Juarez, é o templo do pensamento racional – no qual o velho militante foi “batizado e doutrinado” – que está sendo sitiado pelos valores religiosos e místicos, os quais são, para Juarez, meras “superstições” ou lamentáveis ilusões de pessoas cegas à “verdade absoluta” – a única “verdade verdadeira” – que só a ciência e a razão podem revelar.

Como sempre, Elvira é a ponte entre os dois universos: o da razão e o da fé, o racional e o emocional, o material e o espiritual. Ela circula em ambas as esferas sem jamais negar uma ou outra – embora não fique claro se age assim por temor de se posicionar ou se por aceitar ambas as possibilidades como verdadeiras e necessárias. De qualquer modo, Elvira demonstra uma (talvez inconsciente) liberdade de pensamento, sentimento e ação que a torna desconcertante – ou mesmo reprovável – para o marido, mas que, por outro lado, no que diz respeito ao espectador, faz dela a única personagem na qual todas as questões que estão no cerne da reflexão do diretor sobre os dilemas morais, políticos, sociais e existenciais da classe média se imbricam, permitindo uma visão não maniqueísta e não reducionista desta mesma classe.

Os filhos do casal, envolvidos por demais com os projetos concretos de vida, não demonstram qualquer interesse no assunto. No entanto, no que diz respeito à maioria das personagens do “povo” e da classe média, a religiosidade é uma dimensão humana que, de uma forma ou de outra, está presente. A divindade, porém, é uma qualidade atribuída exclusivamente a um ser superior e imaterial, a santos, a Deus, ao Pai. Toda a divindade vem de fora e é de fora que se acredita poder vir a transformação existencial dessas personagens. E apenas “se Deus quiser”.

Por sua vez, em *Central do Brasil*, a divindade é entendida como uma qualidade subjetiva do indivíduo e o poder de transformação da existência concreta nasce da consciência de uma transfiguração interior – visão esta que está personificada e se desdobra acionalmente na trajetória de Dora. A senhora cínica diante da vida descobre a própria divindade e a possibilidade de transformação integral durante o processo de conscientização moral e espiritual que vivencia ao longo da sua jornada. Curiosamente, apesar de conviver com Irene, cuja afirmação amorosa e plena diante da vida poderia ter sido o primeiro elemento iluminador neste processo de conscientização moral e espiritual, Dora só vai encontrar um terreno propício para a sua abertura interior na convivência com um menino, Josué, que crê profundamente na “divindade” de um outro ser humano – o pai desconhecido.

E é apenas ao fim da jornada, quando Dora – já “purificada” pelo fogo da paixão dos homens pela divindade, ainda atribuída a Deus e seus santos – encontra Isaías e Moisés, é que ela pode entender o longo caminho que existe entre o homem e a divindade genuína e poderosa da qual ele próprio está investido. Se Josué é o primeiro passo, o da crença na divindade num Outro, não necessariamente Deus mas um ser humano, Moisés representa, para Dora, a visão retroativa da sua própria amargura contra esse Outro que falha em sua divindade absoluta e superior. Mas, com Isaías, Dora finalmente compreende o que a imaturidade infantil de Josué ainda não pode compreender: a divindade não está num Outro, seja Deus ou homem – está dentro de cada um, está dentro de si.

Embora a própria fé no Outro possa ser, talvez, uma fase da aceitação da divindade humana, no caso de Josué, no entanto, não há ainda consciência de que a divindade que existe no Outro, existe nele também – e que, portanto, a divindade do Outro não é superior ou inferior à sua própria, apenas É. Somente com Isaías, esta imagem fica clara. Somente com Isaías, esta imagem se revela e finalmente se materializa no Ser. E neste momento, finalmente, o ciclo pode se completar e remeter a Irene, que carrega em si a mesma esperança fundamentada na consciência – ou, talvez fosse melhor dizer, no sentimento – da divindade pessoal de cada ser humano, que anima a figura doce e amorosa de Isaías. O sentimento da divindade interior pode, então, unir a todos os seres e gerar, enfim, a certeza da unidade tão buscada, em todos os tempos, entre o Homem, a Natureza e o Universo – certeza esta (totalmente subjetiva e, portanto, refratária a todas as tentativas de comprovação racional) que é o embrião da fraternidade e da solidariedade genuínas.

### *7. Trabalho: Relações, poder e liberdade*

A questão do trabalho, em *Tudo Bem*, está diretamente vinculada à questão do poder. Todas as relações de trabalho presentes no filme reforçam a idéia da dominação. A começar por Juarez, cuja retirada do mercado de trabalho, por aposentadoria, significa a perda de qualquer nível de poder dentro e fora de casa. Não é por acaso que ele é tratado pela filha Vera Lúcia com condescendência (o homem tornado criança, ao perder o poder social de que era investido pelo trabalho) e pelo filho Zé Roberto com uma exasperada tolerância e, no mais das vezes, uma franca desconsideração (um “rei” deposto é um “rei” morto). No âmbito privado, o próprio Juarez incorpora a idéia da perda do poder social à perda da potência sexual, embora eventualmente culpe Elvira – uma vez que, para

ele, a mulher perdeu os encantos da juventude – pelo seu desinteresse pelo sexo.

Mesmo que ainda continue conferindo a Juarez algum valor como marido, Elvira também o trata como alguém desprovido de poder social: afinal, ele não cumpre mais os seus papéis básicos, seja o de provedor, seja o de companheiro conjugal. Com a aposentadoria do marido, Elvira tem de suportar sua presença permanente na esfera que a ela pertence, a casa – e esta situação o torna indesejável, de algum modo, aos olhos dela. Há um desprezo implícito na atitude de Elvira em relação à condição de aposentado de Juarez e, em várias ocasiões relativas à reforma do apartamento, ela o destitui de sua autoridade de chefe de família e impõe a sua própria vontade, uma vez que o poder gerado pelo trabalho na esfera da casa é dela. Desprovido da autoridade que o trabalho lhe conferia na sociedade e que a sexualidade lhe conferia no casamento, a Juarez não resta poder algum, aos olhos da mulher.

Várias relações de trabalho se apresentam nesse universo já tumultuado: a de Elvira com suas empregadas; a de Juarez – e, a partir de certo momento, de Elvira – com os operários; a de Zé Roberto com seus colegas e o chefe americano; a de Vera Lúcia e seu chefe; e a do mestre-de-obras com os operários. Todas elas revelam níveis variados das relações entre dominador e dominado. A hipocrisia é a face mais visível em todas estas relações. Basta lembrar da contratação de Zezé. Ao mostrar a casa à moça e explicar-lhe o serviço, Elvira faz questão de enfatizar que, “na sua casa, os empregados são tratados como membros da família” (Zé Roberto é outro a reforçar a hipocrisia, ao dizer para Zezé, na cozinha, que ali “é um bom lugar pra trabalhar”, que “a família trata bem os empregados” e que “Aparecida gosta de trabalhar pra família”, na presença da própria, que parece constrangida.) No entanto, quando tenta encobrir os furtos que pratica, tirando dinheiro dos bolsos do marido, Elvira não tem o menor pudor de lançar a suspeita sobre Aparecida, a empregada mais antiga e “como da família”. Também Juarez costuma desrespeitar as duas empregadas, gritando com elas e as expulsando para a área de serviço, sempre que sente necessidade de descarregar sua raiva e frustração em alguém. Já Vera Lúcia simplesmente as ignora a maior parte do tempo.

Nestas relações de trabalho vivenciadas dentro da esfera doméstica, o que se percebe, desde o seu estabelecimento inicial, é o assentamento de relacionamentos profissionais sobre interesses e valores de caráter pessoal e familiar. Ou seja, as regras – impostas pelos patrões – que conduzem as relações de trabalho doméstico seguem o antigo modelo coronelista, no qual o patrão estabelece situações em que a incorporação do empregado ao

ambiente familiar – bem como toda e qualquer troca que pressuponha um “favor” do primeiro em relação ao segundo – surge como mecanismo de uma “dívida” moral do empregado para com o patrão. A hipocrisia, que permite que uma ação aparentemente bem-intencionada encubra e sirva de veículo para uma intenção verdadeira absolutamente diversa, é a base desta relação de dominação.

Neste sentido, a hipocrisia também está presente nas relações de trabalho de Zé Roberto com seus colegas e com seu chefe. Com os primeiros, o rapaz mantém uma atitude amigável mas falsa, uma vez que está sempre disposto a desconsiderar a amizade e pisar sobre qualquer um que atravesse o seu caminho e o impeça de atingir os seus propósitos. É o que acontece com Toninho, que acaba sendo preterido na promoção da empresa, graças às artimanhas de Zé Roberto. Já com o segundo, o poderoso Bill Thompson, a estratégia é outra, mas não menos hipócrita. Zé Roberto tenta obter os favores do chefe e a precedência na escalada hierárquica dentro da empresa de duas maneiras: agindo com premeditada má-fé no exercício de sua profissão, na função de relações-públicas, ao não se importar, remotamente que seja, em abrir mão da ética a fim de livrar a multinacional de inconvenientes ações legais por parte de consumidores insatisfeitos ou francamente prejudicados, o que significaria grande prejuízo financeiro à empresa em caso de ganho de causa para os autores; e servindo de alcoviteiro para a irmã secretária em sua relação extraprofissional com o chefe, de modo que, caso Vera Lúcia venha a se casar com o americano, Zé Roberto seja favorecido profissional e financeiramente pela relação de parentesco por afinidade que se estabelecerá entre os dois homens – ou seja, através da conhecida prática do nepotismo.

No caso de Vera Lúcia, uma secretária, o trabalho é um trampolim para o casamento. A hipocrisia aqui consiste justamente na discrepância entre o objetivo particular da moça e o propósito social do trabalho. Ela busca, no mundo do trabalho, não um meio de sobrevivência ou uma profissão que lhe traga realizações intelectuais ou sociais, mas um marido que lhe confira, por aliança, o poder de que é investido pela sua posição. Com Toninho, o colega de trabalho, Vera Lúcia fez uma tentativa de obter a segurança material e o *status* social que busca, mas se viu às voltas com os sentimentos de insegurança emocional, ao se deixar envolver afetivamente. Com Bill Thompson, o chefe norte-americano, no entanto, a dimensão afetiva do relacionamento é sufocada ou, pelo menos, deslocada para o propósito de ascensão social por associação – ou seja, pelo casamento.

É importante observar que as mulheres em *Tudo Bem* não se preocupam com o estabelecimento de uma vida profissional própria. É o caso de Dora, suas amigas e vizinhas, que se contentam em se colocar sob a proteção de um marido e exercer o trabalho doméstico, como donas-de-casa. Mesmo Vera Lúcia, que tem um emprego de secretária, não encara o trabalho como uma atividade de expressão e desenvolvimento criativo e intelectual nos níveis individual e social, mas como um meio de atingir a mesma condição de sua mãe. Quando muito, as mulheres da classe média retratada fazem trabalho voluntário, como a invisível Jandira Aranha, presidente da Sociedade Sustentáculo, uma instituição de caridade. E as demais mulheres representadas no filme, oriundas das classes baixas da sociedade, exercem atividades subalternas ou marginais – caso das empregadas Aparecida e Zezé, esta última com uma segunda jornada de trabalho, como prostituta.

Retomando a questão das relações de trabalho presentes no filme, aquelas estabelecidas entre Juarez e Elvira e os operários contratados para a reforma não diferem muito das estabelecidas com as empregadas. O discurso da “igualdade” e do “respeito humano” continua a ser utilizado por ambos, especialmente por Elvira, mas a realidade é bem diversa: além de serem pagos “por fora”, sem contrato formal de trabalho, por valores provavelmente aviltantes, os operários não recebem qualquer benefício, como transporte ou refeições. Como escravos numa senzala, os operários comem sentados no chão, de suas marmitas trazidas de casa. A hipocrisia continua a fazer parte dessas relações, de uma maneira quase orgânica: Elvira parece nem se dar conta de que as suas conversas “amistosas” com os operários, em que procura mostrar conhecimento e apreço pelos hábitos e gostos do “povo”, em que desfia conceitos românticos sobre a bondade e a retidão do “povo”, só servem, quando muito, para apaziguar momentaneamente sua própria consciência, e para aumentar ainda mais a distância de classe existente entre ambas as partes – o que apenas reafirma o mecanismo de expoliação dos direitos dos operários em nome de uma igualdade com os patrões fundada sobre uma ambigüidade de ação e intenção que busca, na verdade, gerar um sentimento de identidade entre ambas as classes que permita o estabelecimento de “dívidas” morais ou de “favores” dos mais variados tipos.

Exemplo disso é a atitude de Elvira diante da sorte da família de Piauí, despejada de sua casa e sem lugar para morar. Elvira procura estabelecer uma situação de favor entre ela e o operário, ao lhe prometer recorrer aos seus contatos pessoais para conseguir um abrigo para Piauí e sua família. Aqui, o poder aparece assumidamente como moeda de troca no estabelecimento de uma dívida moral fundada no favor. No entanto, é uma

tentativa malograda desde o início, tanto porque Piauí não aceita as condições implícitas nesta situação de dominação (embora concorde em passar uma noite com a sua família na casa dos patrões), quanto porque o poder de Elvira se revela insuficiente (para obter o favor de sua amiga Jandira Aranha, diretora da instituição de caridade junto a qual Elvira afirma buscar uma solução para o caso) ou, simplesmente, porque ela não tinha qualquer intenção real de cumprir sua promessa de ajuda, agindo com descaso ou, talvez, premeditada má-fé (basta lembrar que, quando se sente farta da presença da família de retirantes nordestinos em sua sala, Elvira revela sua verdadeira posição em relação ao “povo” – ou seja, aversão e constrangimento – e finge falar ao telefone com a entidade em questão, diante de Piauí, apenas para lamentar que a amiga, “infelizmente, está na Europa”).

Por seu lado, Juarez se utiliza das relações de trabalho que se estabelecem entre ele e os operários para recuperar parte do seu poder de dominação perdido com a aposentadoria. É nestas relações que ele exerce uma autoridade que ele deixou de ter tanto no âmbito público quanto no privado. Mas suas tentativas de conduzir a seu modo as negociações “trabalhistas” são solapadas pela atitude impositiva de Elvira, cuja autoridade é a única que realmente conta dentro do mundo da “casa”. Tudo que cabe a Juarez, nestas relações, é servir, eventualmente, de “administrador” da empreitada, no lugar de Elvira, junto ao mestre-de-obras e aos operários, quando a mulher fica insatisfeita com o andamento das tarefas, e desembolsar o dinheiro que pagará a reforma – promessa antiga feita à Elvira, que também assume a forma de uma dívida moral por conta dos laços conjugais.

Já Francisco, o mestre-de-obras, é um intermediário entre Juarez e os operários, que atua tal como uma espécie de “feitor”, na medida em que os ameaça com a dispensa dos seus serviços sempre que algum deles se mostra insatisfeito com as condições de trabalho e com o parco retorno financeiro pelos serviços prestados, e também quando Juarez reclama dos gastos. Além de não pagar os encargos trabalhistas dos operários, Francisco ainda se aproveita da sua situação miserável, utilizando sua força de trabalho em serviços pessoais, sem, no entanto, pagá-los por isso. Aqui a dominação cede espaço à outra face das relações de poder que se estabelecem através das relações de trabalho: o mecanismo de exploração da mão-de-obra operária.

Apenas um dos operários, Piauí, tem a coragem de enfrentar tanto Francisco, acusando-o de se aproveitar de sua mão-de-obra, quanto Juarez, ao acusá-lo de ser o responsável pela perda do seu teto por não ter

cumprido a promessa de liberar um vale que o operário havia solicitado para pagar o aluguel do barraco. Introduce-se, portanto, a questão da sujeição, pois Piauí é aquele que não se submete, ainda que sua resistência não resulte em qualquer mudança real das condições que ele sofre ou denuncia.

Como vemos, em *Tudo Bem*, não existe qualquer possibilidade de se conquistar a liberdade pessoal através do trabalho. As relações de poder que envolvem as relações de trabalho estabelecem as posições de cada um dentro de um sistema de relações mais amplo, no qual a hierarquia social determina que grupos e indivíduos poderão exercer qualquer espécie de liberdade, quase sempre às custas da liberdade de muitos outros, em todos os níveis em que ela poderia se manifestar.

Em *Central do Brasil*, o trabalho surge como atividade autônoma e individual, no qual, antes de mais nada, a ética pessoal – ou a sua ausência – orienta e estabelece as regras para as relações de trabalho. Com exceção de Ana (a mãe de Josué, que provavelmente tem algum emprego subalterno), de Pedrão (o guarda de segurança da estação ferroviária que, nas horas vagas, procura, seqüestra ou paga por crianças que serão destinadas ao mercado ilegal de órgãos) e de Irene (da qual não temos nenhuma informação clara sobre a profissão que exerce, se é que exerce alguma<sup>113</sup>), as demais personagens lutam pela sobrevivência por sua própria conta. Não se verifica qualquer distinção entre homens e mulheres no tocante ao *status* social conferido pelas atividades exercidas, pois todas as personagens atuam em posições subalternas ou à margem do mercado formal de trabalho. Dora escreve cartas para pessoas mal ou não alfabetizadas, cobrando por isso, mas jamais enviando-as. César é caminhoneiro autônomo, que vive dos serviços de transporte que consegue pelas estradas afora. Isaías trabalha como pedreiro, fazendo um serviço ali, outro aqui. Moisés é marceneiro, faz por encomenda mesas, cadeiras, tudo o que puder ser feito com madeira – até piões.

O poder nas relações de trabalho dessa natureza, embora não desapareça, acaba por se diluir ou, mais precisamente, por se equilibrar entre as partes. De qualquer modo, passa a existir uma abertura para a negociação direta entre o trabalhador – agora um prestador de serviços

---

<sup>113</sup> Percebe-se, entre Dora e Irene, uma relação de amizade que vem de muito tempo, talvez desde a juventude. É possível que ambas tenham se conhecido no exercício de alguma atividade pouco “respeitável” (como a prostituição), pois quando Josué faz um comentário sobre Dora ter sido professora, as duas trocam um olhar significativo que sugere não apenas que Dora jamais exerceu o magistério, como também a natureza do seu trabalho teria sido bastante diversa e bem menos edificante. A possibilidade de que Dora tenha se prostituído (e que Irene tenha sido colega e testemunha dessa época) é reforçada pelo fato exposto por ela de que, quando encontrou o pai, na rua, anos depois de ter abandonado a casa familiar, ele a teria assediado, acreditando tratar-se de uma “mulher da vida”.

autônomo – e seu cliente, que se funda na ética profissional (e, antes dela, na ética pessoal) e estabelece a partir de critérios que deverão determinar a qualidade, a natureza e a transparência das relações de trabalho. É justamente quando esta ética pessoal – e, conseqüentemente, profissional – está ausente ou pervertida por práticas sociais que a desafiam e a deturpam já no processo de formação moral dos indivíduos e grupos, muitas vezes em função da natureza do poder em outras relações sociais mais amplas e abrangentes, que surgem casos como o de Dora, que encontra na “trambicagem” uma alternativa (amoral) às condições impostas pelas relações de poder da sociedade aos membros de classes subalternas, como aquela da qual ela faz parte. O caso de Pedrão é ainda mais complexo, pois ele transita tanto no mundo do trabalho socialmente reconhecido, quanto na esfera da ilegalidade que faz fronteiras com este mesmo universo. Já Iolanda, a mulher que intermedia o tráfico de crianças, parece ter atravessado de fato essas fronteiras, ao se situar na ponta mais extrema da marginalidade: o crime.

Isaiás, Moisés e mesmo César, que se mantêm dentro dos limites legais da esfera do trabalho, não o fazem, no entanto, em virtude da repressão externa aos desvios mas, antes de mais nada, por uma disposição moral pessoal, construída tanto dentro de um grupo, quanto no âmbito da sua individualidade. Esta segunda via, porém, é uma alternativa que deriva de um processo individual de conscientização, o qual apenas Isaiás, das três personagens citadas, parece ter vivenciado, pelo menos intencionalmente. Irene, da qual nada sabemos de fato, a não ser a sua evidente atitude de respeito e de defesa dos direitos das pessoas aos seus próprios laços e caminhos, é a outra personagem – desta vez feminina – que parece partilhar com Isaiás uma disposição moral positiva, resultante da consciência ou sentimento éticos perante a vida e nas relações sociais e humanas, capaz de asseverar a existência de um poder individual tão significativo, intenso e gerador de transformações quanto o poder social sancionado a alguns poucos.

Assim, o poder, em *Central do Brasil*, é entendido antes como um poder pessoal do que como um poder que é atribuído de fora a grupos e indivíduos, em função de relações sociais que determinam a sua posição e o alcance do poder que lhes é destinado de acordo com tal posição. É um poder que, ciente e cioso da existência de inúmeros poderes individuais semelhantes a ele mesmo, acredita e respeita a igualdade como fundamento das relações de qualquer natureza entre os indivíduos. É um poder que tem como princípio a liberdade, a liberdade de existir, de ser e de vir a ser, diferente e melhor, do que se foi e do que se é – e de admitir que outros

exercçam a mesma liberdade de existir, de ser e vir a ser, diferente e melhor, do que se foi ou do que se é.

A liberdade interior é condição inalienável deste poder que surge da consciência da capacidade de transformação pessoal e que, ao se manifestar de dentro e a partir da individualidade de cada um, permite a cada indivíduo transcender as amarras que as relações sociais impõem indistintamente a grupos e indivíduos, aprisionando-os em posições preestabelecidas socialmente, nas quais dominação, exploração ou sujeição são as únicas possibilidades. Sob a condição de liberdade interior, a vida passa a ser, então, vivida pelo indivíduo de dentro para fora – e é de dentro para fora do indivíduo que o poder pessoal toma forma e se manifesta nas relações sociais, trazendo à luz novas possibilidades de troca e de relacionamento entre as partes envolvidas nestas relações sociais anteriormente estabelecidas.

É assim que acontece com Dora: a sua “conversão” moral (re)estabelece uma conduta ética perante si mesma e perante o mundo e libera o seu poder pessoal de transformar, primeiramente, suas próprias disposições e circunstâncias e, num segundo momento, a de outras pessoas, através do trabalho – o trabalho de escrever cartas, cartas que podem unir ou reunir destinos, famílias, amigos, amantes, pais e filhos. É no domínio da escrita e na ética que acompanha o seu uso como trabalho e meio de sobrevivência que o poder pessoal de Dora – o de comunicar, o de construir pontes onde antes havia apenas o silêncio e a distância – se manifesta, tanto como uma forma geradora de liberdade (e grandeza) interior, quanto como um elemento capaz de transformar substantivamente as relações sociais, introduzindo mudanças que têm a igualdade e a solidariedade como metas, e não mais a perpetuação do regime de dominação, exploração e sujeição que tem sido a razão de ser das relações sociais de poder.

#### *8. Identidade: Títulos, nomes e sobrenomes*

Uma leitura simbólica interessante, embora sem qualquer pretensão à cientificidade, é a dos nomes, estas palavras que conferem antecipadamente qualidades e identidades às coisas e às pessoas. A força simbólica de um prenome, por exemplo, pode ter sido, em muitos casos, carregada e potencializada durante séculos e séculos de uso e invocação. Há nos nomes pessoais uma energia e um significado profundos, intensos e penetrantes, na medida em que esses significados e energias fluem diretamente do inconsciente coletivo, esta dimensão humana no qual se acumula toda a história da existência do homem no mundo, todos os mitos construídos no

seu contato e relação com a natureza e com os mistérios da vida sob todas as suas formas, todos os ritos criados para estabelecer um elo e um poder sobre as forças invisíveis com as quais convive, todos os símbolos desta conexão mágica com o Universo, o Cosmos, o Todo.

Vozes deste inconsciente podem ser ouvidas e reconhecidas quando nos permitimos a possibilidade de ampliar nossa percepção das representações estudadas, pela simples análise dos nomes que elas trazem à tona, na linha de frente, identificando e conferindo qualidades prévias aos seus atores. Vejamos, pois, o que podemos encontrar nos nomes que revele uma outra dimensão interpretativa dos e para os filmes analisados<sup>114</sup>. Em *Tudo Bem*, Elvira – cujo nome era muito comum durante a Idade Média, quando era dado a muitas rainhas, e que vem do germânico Athal-wira, cujo significado é “guardiã nobre” – representa exatamente esta imagem: elo entre o passado, o presente e o futuro de sua família, Elvira é quem zela pela sua coesão e manutenção. É ela também quem procura imprimir uma “nobreza” à sua “fortaleza”, ao seu “reino”: o apartamento reformado atualiza sua visão do *status* social que deseja conferir à própria família e a si mesma.

Curiosamente, em relação a Juarez, é justamente a oposição do significado do seu nome – originalmente um sobrenome de origem espanhola<sup>115</sup>, que carrega, portanto, o peso e o significado social de um clã ou de uma família – à sua vida de funcionário público alijado de sua autoridade social pela aposentadoria, o que mais chama a atenção: “nascido” para viver na esfera pública, no mundo das lutas e decisões políticas que alcançam toda a sociedade, Juarez se vê confinado no âmbito doméstico, onde não encontra espaço para sua necessidade de poder e expressão social – o que o leva a dar vazão a seus delírios nacionalistas junto a fantasmas do passado e em atividades que lhe proporcionam pelo menos a ilusão de que sua voz particular faz diferença no destino coletivo (é o caso das cartas grandiloquentes que escreve aos jornais para denunciar os problemas sociais gerados pelos *lobbies* econômicos, como o da indústria da carne).

Também Vera Lúcia – combinação latina que resulta no significado “luz verdadeira”<sup>116</sup> – carrega nomes que, ironicamente, contradizem sua

---

<sup>114</sup> Todas as origens e interpretações dos nomes constantes deste tópico foram extraídas da obra de Regina Obata (1986), *O Livro dos Nomes*.

<sup>115</sup> Nas sociedades ocidentais de origem européia e latina, nas quais as relações de parentesco são estabelecidas patrilinearmente, é o sobrenome paterno que transmite uma identidade social aos filhos.

<sup>116</sup> Vera vem do latim *verus*, que significa “verdadeiro”, “real” ou, ainda, de *ver* ou *veris*, “primavera”. Lúcia, por sua vez, vem do latim *Lucius*, “luminoso”, “iluminado”, e deriva de *lux*, “luz”. É uma abreviatura de *prima lucis natus*, que significa “nascido com a primeira luz”, “nascido com a manhã”. Cabe notar que Vera Lúcia nega a possibilidade do novo e do puro – “a primeira luz”, “a luz da manhã” –

personalidade e projeto pessoal: apesar da pose de jovem liberada que assume, Vera Lúcia não tem muita auto-estima nem acredita em seu próprio valor pessoal. Por isso, a moça vai buscar em um homem, que se torne seu marido, um valor que a ela se agregue por contrato. No fundo, ela se acredita desprovida de brilho pessoal, de modo que procura alguém que manifeste luz própria, a fim de orbitar ao seu redor e receber sua energia. Com Bill Thompson (cujo prenome, William, vem do germânico Wilhelm, “protetor decidido”), Vera Lúcia tem a expectativa de usufruir de uma evidência social, tanto em termos de relacionamentos quanto de conforto material, que é fruto da trajetória individual dele, e não dela. A “luz verdadeira” da moça sucumbe no confronto com a sociedade e com aquilo que, como mulher, tradicionalmente lhe cabe: ela opta pela via de menor resistência – submeter-se às regras sociais, colocando-se sob a proteção de um marido, em troca da segurança que o seu cumprimento pode lhe proporcionar – ao invés de se conhecer e se afirmar como indivíduo.

No caso de Zé Roberto, o destino que denuncia seu nome (José, do hebraico Iosseph ou Iehussef, significa “que Deus aumente-me a família”, e Roberto, do germânico Hod-berht, “famoso pela glória”) encontra correspondências na sua trajetória pessoal: ao voltar todas as suas atenções e ações para a busca e a admissão em um grupo mais amplo e mais poderoso – a empresa multinacional, que se torna a “família” da qual ele realmente se orgulha e a única a qual ele, de fato, quer fazer parte e honrar, inclusive agindo aos moldes de uma *famiglia* mafiosa na defesa dos interesses do grupo, através de práticas amorais e/ou ilícitas na eliminação dos problemas (é o caso do tráfico de influências, do suborno e da corrupção, recursos dos quais lança mão a fim de evitar que a empresa seja processada por irregularidades que levaram ou podem levar a danos físicos, financeiros e/ou morais para os consumidores), e, por outro lado, em defesa de seus próprios interesses, procurando criar um elo mais forte e resistente com esta “família”, ao se empenhar no estabelecimento de uma aliança legalizada com um dos seus principais “chefes”, através do casamento deste com a sua própria irmã de sangue. Desta forma, Zé Roberto pode alcançar o seu objetivo: ao incorporar, por aliança, a sua família consanguínea à estrutura mais ampla e poderosa da “família” que a empresa representa, estabelecendo uma ligação formal e legitimada entre ambas, ele amplia as possibilidades de conquistar para si as “glórias” que daí podem advir.

---

em si mesma, o que lhe permitiria considerar a sua própria capacidade de encontrar um lugar no mundo exclusivamente seu, construído a partir do seu próprio olhar e com o seu próprio esforço. Ela, no entanto, prefere, ao se alinhar com as regras sociais mais tradicionais, refletir a luz alheia, ou seja, o *status* social alcançado pelo futuro marido. Tudo o que poderia florescer com a luz da sua própria existência é abortado no estágio embrionário da construção da sua individualidade.

Os nomes das demais personagens também oferecem pistas simbólicas sobre as suas personalidades e trajetórias ou sobre dimensões mais sutis das representações que eles incorporam. Esta segunda alternativa se aplica aos amigos fantasmagóricos de Juarez. Eles têm nome e sobrenome (com exceção do industrial Giacometti, de quem só sabemos o sobrenome) – eles têm, portanto, uma identidade *social*, ou seja, a referência a eles os liga especificamente ao âmbito da vida pública. De fato, os amigos de juventude de Juarez são o único elo que lhe resta com o exercício da prática política, bem como com o universo das relações sociais. Alarico Sombra, o veemente e ritualístico militante integralista da juventude de Juarez, representa bem o seu próprio nome: sua presença remete a uma fase sombria da história política brasileira, a ditadura Vargas<sup>117</sup>. O Partido Integralista, liderado por Plínio Salgado, se opunha ao Estado Novo, mas se alinhava com este último pelo menos num ponto: o desejo de controle absoluto da máquina estatal, à semelhança do nazismo e do fascismo que grassavam na Europa da época. O nome Alarico – do germânico *Alh ric* ou *Alarich*, “todo poderoso, o que tudo pode” ou “o que governa tudo, o senhor de tudo” – dispensa, portanto, explicações, diante da óbvia analogia com o Estado Novo, o integralismo e qualquer outra forma totalitária de poder. Analisando a personagem estritamente em relação à individualidade de Juarez, o professor Alarico Sombra representa, portanto, a sua dimensão política e ideológica, bem como a forma como a questão do poder se apresenta na sua visão de mundo<sup>118</sup>. Revela ainda, na relação entre nome e sobrenome, a contradição política e social vivida por Juarez: o todo poderoso que se tornou... sombra!

Já Pedro Penteadado remete à dimensão romântica da militância política vivida por Juarez: boêmia, mulheres, poesia, grandes ideais de liberdade e justiça. Um perfeito dândi dos anos 30 que recita Castro Alves e padece com a tuberculose, Pedro Penteadado é também o lado mais humano e frágil de Juarez. Não é por mera coincidência que ele é o primeiro a “morrer” nas lembranças de Juarez, quando este finalmente se desencanta com tudo e cede aos apelos do capitalismo, personificado por Bill Thompson. É interessante notar que Pedro se despede da “vida” dizendo “morro em

---

<sup>117</sup> Sem falar no fato de que o integralismo foi, durante o Estado Novo, uma *sombra* perigosa nos caminhos do governo autoritário de Getúlio Vargas. Cabe lembrar que, em 1938, um ano após Vargas ter instaurado o Estado Novo e colocado na obscuridade (mais uma vez, a sombra) diversos partidos políticos contrários a sua política, partidários de Plínio Salgado tentaram tomar o Palácio da Guanabara, onde se encontrava Vargas e vários membros de sua família, mas foram rapidamente dominados. Chamou-se Golpe Integralista a esta tentativa malograda de tomada do poder.

<sup>118</sup> Cabe salientar ainda que, tanto em relação à personalidade e às posições de Alarico Sombra, quanto às de Pedro Penteadado e de Giacometti, não existe concordância total por parte de Juarez. Na verdade, uma série de divergências, pequenas ou grandes, são apresentadas ao longo do filme, revelando um contínuo e permanente estado de tensão e conflito entre valores do passado e do presente na consciência de Juarez. O dilema moral de Juarez – quase shakespeariano, à Hamlet – é o que se presencia no pano-de-fundo da ação dramática, mesmo em seus momentos mais cômicos ou farsescos.

nome da poesia”, depois que os outros dois fantasmas, revoltados com o incentivo de Pedro à manifestação emocional de Juarez – que grita sua capitulação na janela da área de serviço – decidem estrangulá-lo (Alarico sentencia: “Você está expulso! Não é mais dos nossos!”)

Negando o peso e a solidez que seu nome sugere (Pedro vem da palavra latina “petra”, da qual deriva a forma masculina Petrus, que significa “pedra, rocha”), o poeta – e, tal como Juarez, funcionário público – Pedro Penteado sucumbe à iminente queda do edifício ideológico construído e defendido por Juarez por tantos anos e que, diante da incompatibilidade histórica com o presente, se torna pó. A “rocha” dos ideais políticos e sociais de Juarez é finalmente implodida pela fissão atômica gerada pela morte da sua esperança, da sua sensibilidade e do seu desejo – ou seja, da sua Utopia, representada pelo poeta.

Como já foi dito, o industrial Giacometti é o único dos três fantasmas do passado que não possui um prenome. A dimensão pessoal está, portanto, ausente desta figura, que representa o homem de negócios, o empreendedor que constrói um império com as próprias mãos e suor. Mas Giacometti é também uma crítica ao “capitalismo selvagem” e ao famoso “jeitinho” brasileiro de se resolver as coisas. O industrial de macarrão, um imigrante italiano, representa o lado prático e materialista de Juarez, aquele que deseja se dar bem e “ganhar” o mundo. Aqui se aplica o significado deste nome de família, Giacometti, que deriva do italiano Giacomo, que, por sua vez, equivale a Jacó. Este controvertido nome vem do hebraico Yah-aqob ou Yah-aqeb, que talvez signifique “calcanhar de Deus” (a personagem bíblica Jacó teria nascido pelo calcanhar do seu irmão gêmeo Esaú, isto é, depois deste)<sup>119</sup>, mas que também pode ser interpretado como “o suplantador, o que vence” (ao se referir ao fato de que, com o passar dos anos, Jacó teria usurpado os direitos de primogenitura conferidos a Esaú, colocando-se, portanto, à testa do clã). Neste sentido, a origem do nome pode estar na partícula *aqab*, “enganar, iludir”.

De certo modo, é o que faz o imigrante Giacometti: ele deixa a terra natal e parte para um novo mundo, onde pode se tornar o chefe da sua própria família, o dono do seu empreendimento, o líder do mercado. Nesta escalada, enganar ou iludir parecem ser ações válidas para conquistar uma posição elevada no mundo extremamente competitivo dos negócios. Mas Giacometti tem ainda outra função no imaginário de Juarez: fazendo contraponto ao romântico Pedro Penteado (que representa, entre outras coisas, o lado emocional, sensível e idealizado dos relacionamentos de

---

<sup>119</sup> Note-se que a analogia aqui é também válida para o imigrante Giacometti, que começa “por baixo” (pelo pé, pela base) em sua escalada rumo à *testa*, à *cabeça*, do seu próprio empreendimento.

Juarez com as mulheres), Giacometti é também o depositário das fantasias sexuais mais “terrenas”, mais carnis, de Juarez – é o bastião da sua virilidade, da sua sexualidade e do prazer que obtém através dos seus sentidos físicos.

A presença ou não de um sobrenome também revela elementos importantes sobre outras personagens. Com exceção de Juarez – do qual se sabe o sobrenome, Ramos Barata (além do fato de possuir um prenome que originalmente era um sobrenome familiar) – e de Bill Thompson, ambos homens, a única outra personagem a carregar um sobrenome atrelado ao prenome é uma mulher, que não aparece em momento algum: a tão falada e jamais encontrada Jandira Aranha<sup>120</sup>, presidente da instituição de caridade Sustentáculo. Aqui o sobrenome – sempre mencionado nas referências a ela – é um elemento indicativo da posição social da amiga de Elvira, que estabelece uma distinção da sua pessoa em relação às demais: Jandira Aranha exerce uma atividade pública, não é uma simples dona-de-casa. A própria Elvira jamais se refere à amiga apenas pelo prenome, mesmo quando a menciona para amigas em comum – basta lembrar a conversa de Elvira ao telefone com uma destas amigas, na qual enumera as pessoas convidadas para a sua recepção pós-reforma. Jandira Aranha é a única a ser mencionada pelo nome completo. Curiosamente, as demais convidadas são chamadas por diminutivos – Liliinha, Cidinha, Carminha, Aurinha, Lindinha – o que denota uma prática social de infantilização da mulher, que busca neutralizar o poder de ação feminino na esfera pública e no mundo da “rua”.

Ao analisarmos os nomes das personagens subalternas (empregadas e operários, particularmente), também encontramos significativos simbolismos. Alguns óbvios, como o nome da empregada *santinha*, Aparecida, uma clara e inequívoca invocação da santa padroeira do Brasil. É importante lembrar que a imagem de Nossa Senhora de Aparecida, encontrada por pescadores no rio Paraíba, no Estado de São Paulo, retrata uma virgem negra e milagrosa. Há nesta imagem uma evidência do sincretismo religioso entre o catolicismo trazido pelos portugueses e os rituais mágicos africanos, praticados pelos escravos para entrar em contato com entidades espirituais e ancestrais. As rezas, benzeções, defumações, transe e milagres (as “chagas”) que fazem parte do repertório místico de Aparecida, assim como as imagens de Iemanjá colocadas lado a lado com a reprodução de uma pintura representando Jesus Cristo no quartinho

---

<sup>120</sup> Jandira vem do tupi Yandi-eira, que quer dizer “abelha que produz mel”. Se atentarmos para a combinação deste prenome com o sobrenome Aranha, podemos encontrar nela uma imagem que remete ao jogo de poder pela predação – a aranha que, atraída pelo mel que a abelha produz, procura aprisioná-la em sua teia, onde a devora.

minúsculo de empregada, são uma mistura de práticas religiosas de duas diferentes culturas que encontrou e ainda encontra terreno fértil tanto no interior do país, quanto nas grandes cidades, desafiando o ceticismo, o racionalismo e o cientificismo característicos de uma modernidade cosmopolita.

No caso de Zezé, a empregada prostituta, a alcunha ou apelido – um diminutivo do seu nome, que pode ser Josefa ou Josefina – despersonaliza ainda mais a sua identidade, já banalizada por um prenome comum e popular. Várias conjecturas podem ser feitas a partir do significado deste nome, que é a forma feminina de José. O seu significado – “que Deus aumente-me a família” – é uma contradição irônica e quase sádica à trajetória da moça, que primeiro perdeu a família, depois o noivo (com quem teria constituído sua própria família) e, finalmente, tornou-se uma “mulher da vida”. A prostituição não permite a Zezé nada além da fortitude e da aridez das relações sexuais puras e simples, pois não visam expressar fisicamente os sentimentos existentes num relacionamento genuinamente afetivo nem levar à procriação, mas apenas a satisfazer impulsos básicos da sexualidade dos homens em troca de dinheiro. A ironia poderia ser ainda mais perversa pois, como acontece com muitas outras prostitutas, Zezé sempre corre o risco de acabar gerando crianças indesejadas, que vêm ao mundo sem pai e sem lar e que existem apenas por um “acidente de percurso”, por conta dos “ossos do ofício”.

Por sua vez, os operários apresentam uma coleção de alcunhas ou estereótipos, que anulam a identidade individual de cada um ou fazem dela uma *tabula rasa*. Piauí é chamado pelo nome do seu Estado de origem, o que reduz a sua identidade a uma característica ou qualidade coletiva que ele partilha com milhares de outras pessoas originárias daquele Estado ou, ainda, do Nordeste brasileiro. Apenas uma vez temos a oportunidade de ouvir o seu nome verdadeiro, Severino – justamente quando Juarez, demonstrando preocupação com o fato de os filhos de Piauí ficarem ao desabrigo, debaixo de um viaduto, e tentando falar especificamente à consciência do operário, reconhece subliminarmente a individualidade de Piauí e a realidade da sua existência: Juarez chama o operário pelo seu nome de batismo e não pela alcunha.

Já Zeca Maluco, além de ter recebido no nascimento um prenome comum, acaba por ter este nome reduzido, ao longo da sua vida, a uma derivação informal e popular (e, portanto, quase genérica), acompanhada de um adjetivo que, ao mesmo tempo que o qualifica jocosa e negativamente, retira de antemão toda e qualquer consideração à possibilidade da sua capacidade de discernimento ou da sua integridade mental e intelectual. A

alcunha se torna um estigma que, diante do aspecto jocoso com que é revestido, sequer é percebido como tal pelo seu possuidor. Mas se, por um lado, a alcunha anula sua credibilidade, por outro permite a Zeca Maluco a liberdade de pensar, falar e agir para além das regras de comportamento e das convenções sociais. É ele quem eventualmente acaba dizendo, através de uma performance farsesca e bufa, o que todos os seus pares – tanto no trabalho, quanto na classe social – pensam mas jamais dizem, em virtude da repressão social a formas não permitidas, não convencionadas ou expressamente sancionadas de expressão de idéias, pensamentos, emoções, sentimentos e valores.

Um caso curioso é o de Washington, que carrega um prenome que remete à uma figura pública de *outro país* – George Washington, um rico fazendeiro que se tornou o primeiro presidente dos EUA. Como muitos outros oriundos das classes baixas, o operário recebeu um nome que, a exemplo de tantos outros de origem estrangeira, revela o fascínio que as camadas populares (embora este fascínio não seja, de modo algum, uma exclusividade delas) têm diante do Outro, deste outro de uma cultura diferente e mais abastada do que a sua e que chega às suas casas pela televisão, envolto num manto de fama, glória e riqueza. Tamanha é a força simbólica dos nomes que muitos pais acreditam, consciente ou inconscientemente, que uma parcela do poder ou do sucesso atribuídos ou adquiridos pelo possuidor original de um nome possa ser transmitida aos seus filhos, pela simples atribuição deste nome aos seus filhos.

Não é, porém, o que acontece com Washington, o operário. Este nasce na miséria, sobrevive de bicos como servente de pedreiro, é violento e revoltado, vive à beira da marginalidade até que, finalmente, comete um crime: mata um colega a golpes de marreta por causa de uma banana. O motivo banal do crime que o tornou um assassino esconde, no entanto, toda uma trajetória de exclusão social, que o operário procurava vencer por meios tortuosos, algumas vezes se impondo pela violência (junto àqueles com destinos semelhantes ao seu), outras lançando mão da bajulação e do servilismo (junto a pessoas em posições de classe mais elevada, como Juarez). Uma analogia invertida pode ser feita aqui em relação ao verdadeiro americano, Bill Thompson: embora tanto Washington quanto Bill recorram a meios pouco lícitos ou morais para obter poder ou vantagens sobre os seus pares no mundo da “rua” e em seu próprio meio social, tais ações – como a adulação, a dissimulação, a corrupção, a má-fé e a coerção pela força ou pela ameaça, velada ou explícita – levam o primeiro a ser penalizado com a marginalização criminal, enquanto o segundo não apenas permanece impune no tocante à sua responsabilidade nas irregularidades criminosas da empresa multinacional da qual é um dos

principais administradores, como também se encontra em franca ascensão na estrutura social que sustenta e expande o meio e a instituição empresariais nos quais exerce suas atividades profissionais. Com nome estrangeiro (e famoso) ou não, Washington é e continuará sendo sempre uma obscura estatística no censo da exclusão social.

As personagens de *Central do Brasil* também são passíveis desta análise simbólica dos nomes pessoais, e as interpretações que dela resultam não são menos sugestivas. O que mais chama a atenção é a presença de nomes bíblicos ligados ao Velho Testamento, quase todos de membros da família do menino nordestino que migrou para o Sudeste com a mãe, fugindo da violência e do alcoolismo do pai, assim como da miséria do sertão. Cabe notar que o Nordeste brasileiro guarda enormes semelhanças com o mundo medieval e mesmo com a antigüidade judaico-cristã. O seu cotidiano simples no qual a relação com a natureza e suas forças e ciclos de vida é vivenciada de forma imediata, o horizonte largo dos grandes espaços abertos, o tempo que flui num ritmo geralmente lento e silencioso, a integração do homem ao seu meio ambiente, ao qual se sujeita passiva e pacificamente, as celebrações ritualizadas das estações, as festas comunitárias, as tradições, as manifestações populares, o repente e o cordel, as danças folclóricas que dramatizam mitos e lendas, os “causos”, a experiência socializada dos transe místicos, o entrelaçamento mágico e natural entre o mundo dos vivos, o mundo dos mortos e o mundo dos espíritos e entidades sobrenaturais, os profetas, as assombrações, os fantasmas, as bestas, os demônios, as hordas de bandidos e cangaceiros que atravessavam o agreste espalhando terror e morte, os crimes passionais, os códigos de honra, o coronelismo e a vassalagem, as vinganças por traição e honra maculada, o compadrio – tudo isso faz do Nordeste sertanejo um ponto de intersecção, no presente, com um passado ancestral e mítico.

Uma visão de mundo holista se descortina ao longo de suas estradas, nos seus vilarejos, em cada palmo das suas extensas terras desnudadas pela seca e crestadas pelo sol implacável, mesmo que muito perto dali, nas grandes cidades e capitais nordestinas, uma outra visão, mais fragmentária e cosmopolita, já tenha se instalado e trazido consigo a velocidade e o movimento, a ruptura das tradições e a febre do progresso, o racionalismo e a urbanidade, quebrando o fluxo do tempo e a continuidade do horizonte e do espaço. Não é no universo da modernidade, no entanto, que se passa a história de Dora e de Josué, menos ainda a dos irmãos do menino, Moisés e Isaías. Começamos, então, por Ana, a mãe de Josué, que, com sua fuga, ensejou, anos mais tarde, o encontro entre uma cínica e amoral mulher de meia-idade e um menino órfão mas pleno de vida e esperança.

Pequena e brejeira, a mãe de Josué personifica as qualidades evocadas pelo seu nome: Ana, do hebraico Hannah, significa “benéfica, a que tem compaixão” ou, ainda, “graça, clemência”. De fato, logo de início, Ana demonstra uma atitude compassiva tanto em relação ao filho quanto em relação ao marido distante. Se, num primeiro momento, Ana tenta dissuadir Josué de seu desejo de conhecer o pai, num segundo momento compreende os motivos que levam o menino a querer este encontro e, superando sua própria resistência, toma a iniciativa de reestabelecer o contato, através de uma carta escrita por Dora, a “escrevinhadora” da estação ferroviária. Uma primeira carta é ditada para a mulher, na qual Ana exorciza sua revolta e suas feridas emocionais, ao desfiar reprovações ao caráter e comportamento do marido. Num outro dia, porém, ela volta à estação e dita nova carta. Desta vez, Ana tacitamente perdoa o pai do seu filho (“clemência”) e assume, nas entrelinhas, a disposição de reatar o relacionamento: ela se oferece para levar o menino ao seu encontro. Infelizmente, a morte de Ana elimina a possibilidade de uma reconciliação.

A influência benéfica do amor protetor, cálido e positivo de Ana sobre a personalidade do seu filho permanece, no entanto, viva e atuante: numa última demonstração de afeto e gratidão pela mãe, Josué está mais decidido do que nunca a cumprir aquilo que sempre desejou e que corresponde à intenção derradeira de Ana de levá-lo à casa paterna e à presença daquele que legou à mulher a semente da existência deste filho. A família poderá, assim, voltar a se reunir, recomeçando sua história a partir de onde foi interrompida – ou seja, da chegada de Josué a este mundo e à vida familiar.

Na construção da sua individualidade, Josué se identifica com uma figura idealizada de pai que, no seu entendimento infantil, lhe oferecerá as condições necessárias para crescer e os valores necessários para se tornar um homem. Neste sentido, Jesus, o pai de Josué, equivale à idéia de um deus: poderoso e infalível. O nome paterno vem do hebraico Yehoshuá, que significa “Deus é a salvação”. E a “salvação” de Josué, órfão e sozinho numa cidade distante, perigosa e violenta, é a proteção e a guarda de um pai que tem a dimensão de um deus em seu imaginário de criança. A identificação de Josué com o pai idealizado é tanta que não há espaço, tanto na sua mente quanto no seu coração, para uma outra imagem que não seja a desse pai bom, puro, amoroso, verdadeiro e movido pela esperança – a mesma imagem que o menino, de maneira consciente ou inconsciente, tem de si mesmo. Esta identificação surge também no próprio nome de Josué, pois este é derivado do nome Jesus – o filho, que também não deixa de “derivar” do pai até certo ponto, neste se espelha e com ele se confunde.

No entanto, antes de iniciar sua jornada rumo à casa paterna, Josué terá que enfrentar o perigo e a violência da cidade grande. Sozinho e sem ter para onde ir, o menino tenta encontrar proteção no único e frágil elo com sua mãe – e seu projeto de ir ao encontro do pai – que lhe restou: Dora. Mas a mulher, mais sensível aos seus desejos materiais do que ao destino do menino, cede à tentação de “vendê-lo” para falsos agentes de adoção, que se revelam traficantes de órgãos. Um deles é Pedrão, o segurança da estação ferroviária. Como seu nome (reforçado pelo aumentativo) demonstra, Pedrão é uma “rocha” diante das implicações morais dos seus atos criminosos. Ele não sente qualquer remorso em relação ao crime hediondo que pratica: seqüestrar crianças sem família que serão mortas para que seus órgãos sejam vendidos. Numa analogia sinistra com o apóstolo Pedro, a quem Jesus disse “tu és pedra, e sobre esta pedra edificarás minha Igreja”, o guarda de segurança constrói o edifício da sua vida sobre os corpos violados e assassinados de dezenas de crianças abandonadas à sua própria sorte. Nesta tarefa, Pedrão é como foi o apóstolo em seu tempo: rígido e inflexível em suas posições, disposto a dizimar (pois Pedro perseguiu implacavelmente os “pagãos”) para defender aquilo em que acredita – o que, no caso de Pedro, o apóstolo, era a Igreja, no caso de Pedrão é o dinheiro, venha ele de onde vier.

Mas Dora se dá conta da atrocidade que praticara, graças a Irene, sua consciência personificada. À violência se contrapõe a paz – e é exatamente este o significado de Irene, que vem do grego Eiréne, “paz”<sup>121</sup>. É a amiga pacífica e pacificadora de Dora quem lhe faz perceber que sua alma jamais poderia ter paz diante do fato consumado da violência e da monstruosidade do ato com o qual a mulher estaria compactuando: o assassinato de uma criança. Mais: o assassinato de uma criança *que havia confiado nela e confiado a ela o seu destino*. Imbuída da sua bondade e compaixão naturais, Irene se opõe à imoralidade do ato de Dora com veemência, possibilitando a Dora o seu primeiro lampejo de humanidade: a coragem de, literalmente, defender a vida – não mais a sua, mas a de outro ser humano. E Dora recebe em troca algo que jamais poderia comprar – *paz* de espírito.

O resgate de Josué das garras perversas de Pedrão e Iolanda é o primeiro passo no processo de ruptura de um estado de indiferença que se tornara crônico em Dora. Fugindo das ameaças de morte que lhe faz Pedrão, Dora decide ir até o fim e levar Josué até o vilarejo nordestino onde vive o pai do menino. Nas estradas poeirentas que se estendem em direção ao seu destino, Dora encontra o caminhoneiro César – e, com ele,

---

<sup>121</sup> Alguns estudiosos da origem dos nomes consideram Irene como a forma feminina de Irineu, do grego Eirenaios, que significa “pacífico” ou “homem da paz”.

redescobre a mulher sufocada dentro de si. Instalado no alto da cabine do seu caminhão como num trono, César conquista a sua liberdade ao longo das estradas que recortam o país. Esta imagem de César no comando do seu próprio destino remete a uma outra muito mais antiga: a do imperador romano à frente do seu exército de centuriões dispostos a conquistar cada palmo de terra visível até o horizonte. A independência de César equivale à idéia do poder, pois a independência lhe confere uma nobre dignidade que nenhuma outra condição poderia lhe proporcionar. Quando Dora surge, uma ameaça se configura: o amor, para o caminhoneiro César (nome latino que significa “cabeleira” ou “de cabelos compridos”<sup>122</sup>), é o maior risco a sua independência, o seu ponto frágil. Como no mito de Sansão e Dalila, no qual esta priva o primeiro da sua força ao cortar-lhe os cabelos, César vê na mulher o perigo de ser enredado nos fios insidiosos do amor, perdendo assim sua mobilidade, sua vontade e sua liberdade. Esta é uma batalha que César prefere não enfrentar: batendo em retaguarda, o caminhoneiro foge do olhar e do sugestivo batom de Dora, sem ao menos se despedir. Como todo bom estrategista, ele sabe que existem batalhas perdidas de antemão – esta é uma delas.

Finalmente, Dora e Josué chegam a Bom Jesus do Norte. No entanto, o encontro de Josué com o pai não acontece: ele perdeu-se no mundo. Mas o menino descobre a existência de seus dois irmãos mais velhos, Isaías e Moisés, cujas posições diante da ausência do pai e da presença do mundo são antagônicas. Como Josué, a consciência de Moisés sobre si mesmo ainda está vinculada à imagem paterna. Mas, diferentemente de Josué, Moisés ressent-se dessa figura ausente: ele vê no pai tudo o que reprova e condena, a contradição entre o que o pai deveria ser, de acordo com as regras e leis da sociedade, e aquilo que, de fato, o seu pai é. Moisés (nome que vem do egípcio Mesu, “criança, menino” ou ainda “filho”) é exatamente isso: um filho, um menino – ferido.

Como o profeta bíblico Moisés, que recebeu os Dez Mandamentos de Deus no alto do monte de Sinai, o Moisés nordestino acredita que as leis – as regras sociais – devem ser cumpridas. No entendimento de Moisés, seu pai quebrou as regras e subverteu as leis da sua posição paterna: em vez da responsabilidade, escolheu a vida errática; em vez da sabedoria, escolheu a embriaguez; em vez do amor, escolheu a violência; em vez da proteção, escolheu o abandono. Como o Moisés bíblico, abandonado num cesto no leito do rio Nilo<sup>123</sup>, o Moisés nordestino se sente à deriva da sua própria

---

<sup>122</sup> César, do latim Caesar, foi durante séculos o nome da antiga família romana Júlia. O imperador romano Júlio César (século I a .C.) transformou este nome em título com o significado de dignidade imperial que continua a existir até hoje.

<sup>123</sup> Uma interpretação tradicional deste nome estabelece sua origem no hebraico Moshèh, “salvo das águas”, referindo-se a um episódio da infância do patriarca Moisés, que guiou o povo judeu à Terra

existência. Mas, ao contrário do Moisés bíblico, ele não se torna um príncipe, que escolhe se tornar escravo na esperança de libertar seu povo: ele passa diretamente à condição de escravo do seu próprio ressentimento, incapaz de libertar a si mesmo.

Isaías, o irmão mais velho, é totalmente oposto a Moisés: ele acredita na qualidade divina de cada ser humano<sup>124</sup> – inclusive de seu pai, de Moisés, de Josué e de si próprio. Embora o nome Isaías tenha o mesmo significado de Jesus e de Josué, “Deus é a minha salvação”, o Deus de Isaías – tanto do profeta bíblico quanto do pedreiro nordestino – se manifesta no Homem, na Natureza e no Universo. O Zohar, doutrina por excelência dos místicos judeus (que equivale, aos olhos destes, à Bíblia e ao Talmud em importância) e que contém os fundamentos da Cabala judaica, estabelece que a matéria “é o espírito tornado visível”, ou seja, é a *marca do espírito*<sup>125</sup>. Assim, tudo aquilo que encontra-se manifestado na matéria, incluindo o próprio homem, carrega em si a essência da divindade. Não é por acaso que, das três personagens de *Central do Brasil* cujos nomes evocam profetas do Velho Testamento (Moisés, Josué e Isaías, todos anteriores ao advento de Cristo), Isaías é o único a amar a humanidade incondicionalmente.

Como o profeta que lhe legou o nome, Isaías prega o amor, a tolerância e o perdão – diferente de Moisés, cujo ressentimento revela a mesma inflexibilidade do profeta que recebeu as Leis de Deus, que acreditava na punição terrena aos pecadores (ou seja, àqueles que desrespeitavam as leis divinas) e pregava o temor a Deus, cuja fúria seria implacável. Embora o Deus de Isaías também fosse vingativo, uma diferença fundamental se estabelece entre este profeta e os profetas Moisés

---

Prometida. É interessante notar que foi justamente a Josué que Moisés entregou as chaves da Cabala, tradição oral que reúne os mistérios ocultos ou esotéricos dos hebreus. A Mishnah, tradição primitiva de Moisés e dos grandes profetas, trata das sementes, das festas, do matrimônio, dos processos, das oferendas sagradas e das purificações. Cf. Lorenz, F. V. (s/d), *Cabala: A tradição esotérica do Ocidente*, pp. 11-13.

<sup>124</sup> Isaías vem do hebraico Ishaiah, “salvação de Jeová”, “Jeová é a salvação” ou, ainda, “Deus é a minha salvação” – ou seja, o mesmo significado de Jesus e de Josué. No entanto, existe uma diferença fundamental no caso de Isaías. O nome de Jehovah designa a palavra universal, ou “eu sou aquele que é”. Os cabalistas e adeptos o chamam Deus triplo e gerador, porque todos os outros nomes divinos procedem dele. Nele está contida a essência da divindade. O tetragrama Jehovah é representado por um triângulo equilátero, que encerra caracteres sagrados. A decomposição desse nome resulta em outros três que são atribuídos às três pessoas da Santíssima Trindade. O segundo nome do triângulo é composto de duas letras hebraicas, que correspondem a *iah* (Deus). Este é o nome do Deus de Isaac, que significa verdadeiro Deus e é atribuído ao Filho, segunda pessoa, produzida e engendradora, cuja faculdade é produzir. O profeta Isaías (Ishah + iah), no capítulo 7, versículo 4, quis expressar a dupla natureza do filho de Deus e a união hipotástica do Verbo com a natureza humana, isto é, o filho de Maria (Jesus), pelo nome Emmanuel (*nobiscum Deus*, ou seja, Deus homem), que significa “Deus conosco”. De onde pode-se concluir que Isaías é aquele que acredita na divindade humana. Cf. Lenain (1986), *A ciência cabalística*, pp. 5-6.

<sup>125</sup> Cf. Sérouya, Henri (1970), *A Cabala*, pp. 60 e 85.

e Josué<sup>126</sup>: ele anuncia a chegada de um Rei Justo, do Príncipe da Paz<sup>127</sup>. Ou seja, a descida ao mundo (à matéria) de Cristo, o filho de Deus – portanto, Deus tornado homem. De certa maneira, o Isaías nordestino também está falando, com seus atos e sentimentos de solidariedade, de um novo homem para um novo tempo: um homem que seja divino, que encontre dentro de si a divindade e que, ao tê-la descoberto, seja capaz de enxergar a divindade que existe em todos os seres. O sentimento de igualdade que daí advém pode estabelecer uma postura de colaboração e tolerância entre os homens capaz de, finalmente, engendrar a paz.

A divindade humana reside na capacidade de transformação interior de cada indivíduo, que libera o poder de transmutar as condições da matéria – a realidade externa – para que a luz (o potencial de conhecimento e entendimento profundo e compassivo de si e dos outros) possa se manifestar. Quase ao final da sua jornada com Josué (que lhe traz à lembrança a existência de uma herança familiar e pessoal que não pode ser simplesmente desprezada), Dora vivencia esta transformação interna e renasce dentro de si mesma. A “escrevinhadora” amoral reconhece, enfim, a dádiva da qual foi investida: o poder de construir pontes emocionais entre as pessoas. Ao reassumir seu trabalho com uma nova visão da sua natureza e propósito mais profundos, Dora – que vem do grego Doron, “dom, regalo, presente” – finalmente faz uso do seu dom pessoal – a escrita, a capacidade de (re)estabelecer a comunicação entre as pessoas – e descobre a sua maior dádiva, tanto para si como para o mundo: a sua própria existência, o seu próprio ser – Dora<sup>128</sup>. Um presente divino.

---

<sup>126</sup> É importante lembrar que o profeta Josué é chamado por Deus a continuar o trabalho de Moisés, ou seja, pregar e zelar pelo cumprimento das Suas Leis. Assim, Josué é aquele que mantém viva a herança espiritual e moral do seu povo. Ele acredita na ordem já instituída – e, neste sentido, o desejo do menino Josué de reencontrar o pai é um desejo de reestabelecer a ordem e se apropriar da sua herança. Como o profeta, ele não questiona as regras e atribuições sociais (as Leis) pois, em sua compreensão, elas só podem ser justas: elas são a Verdade. E a verdade, para o menino Josué, é que o seu pai só pode ser bom, justo e protetor – e, portanto, o pai é a sua “salvação”.

<sup>127</sup> Isaías, 9:6.

<sup>128</sup> Note-se que o radical do seu nome é Dor – e é justamente as dores do passado que Dora precisa enfrentar e superar para ter acesso à dádiva inscrita no seu próprio nome e no seu próprio ser. Curiosamente, o significado de Dora é sinônimo ao de Beatriz, do latim Beatrix, “beata, bem aventurada”, “feliz” ou, ainda, “aquela que faz alguém feliz”. No século XIV, Dante Alighieri – inspirado por Beatrice Portinari, seu grande amor – escolheu este nome para a inesquecível personagem da sua obra-prima poética (fruto de uma visão mística), *A Divina Comédia*, que conta justamente a jornada do poeta que, conduzido por Virgílio, chega ao mundo do Além, atravessa os nove círculos do Inferno e empreende a ascensão da montanha do Purgatório, no alto da qual encontra Beatriz, que o leva ao Paraíso. A jornada de Dora tem a mesma razão purificadora que a de Dante e é somente após empreendê-la que Dora compreende que é através da promoção da felicidade e da bem-aventurança daqueles que amam e daqueles que necessitam ser amados – ou seja, utilizando plenamente seu “dom” de (re)estabelecer relações humanas significativas – que ela poderá encontrar a sua própria felicidade e bem-aventurança em novos, dinâmicos e enriquecedores relacionamentos afetivos.

Além dos nomes, sobrenomes e alcunhas, um último elemento de identificação merece ser analisado no tocante ao seu significado: os títulos que conferem nomes aos filmes. “Tudo bem” é uma expressão informal utilizada no momento em que respondemos ao cumprimento de alguém, que nos pergunta como estamos, como vai a nossa vida. O uso contínuo, porém, banalizou a resposta, retirando a sua carga de verdade ou correspondência à realidade situacional do indivíduo: a expressão passou a ser mera formalidade. No caso do título do filme, *Tudo Bem* é uma referência irônica ao modo como as pessoas e grupos simplesmente ignoravam a realidade do país, mesmo quando era evidente que nada podia estar bem num país onde a ditadura já estava instalada há quase uma década e meia.

É também uma expressão sarcástica que nos lembra do descaso e da omissão da sociedade em geral – e das classes médias, em particular – diante das alianças econômicas e políticas que estavam sendo estabelecidas pelo governo militar com os EUA, alianças essas que, se por um lado, propiciavam uma aparência de progresso social e desenvolvimento econômico, colocando o Brasil numa posição política mais elevada entre as nações do Terceiro Mundo, por outro o faziam às custas da liberdade social interna, da identidade brasileira e da soberania nacional, assim como através do agravamento da situação de miséria das classes populares e do recrudescimento da repressão política, que tomou as formas violentas da tortura e da eliminação pura e simples dos resistentes ao regime. *Tudo Bem* é, no que diz respeito à própria trama do filme, uma crítica ácida ao mascaramento e ao auto-engano das classes médias, cuja reforma – de seus apartamentos e de suas vidas burguesas – simplesmente encobre o verdadeiro preço cobrado do resto da sociedade pela abundância econômica e ascensão social de uns poucos: a pobreza, o desemprego, a miséria, a indignância, a ignorância, a exclusão, a violência, a opressão e a criminalidade crescentes – escondidas incomodamente na área de serviço.

*Central do Brasil*, por sua vez, evoca o âmago e o ponto de confluência de todos os destinos. Dali partem e ali chegam todas as possibilidades de existência. A estação ferroviária que intitula o filme é uma metáfora da encruzilhada de todos os caminhos e de todas as jornadas humanas, individuais e sociais, do povo brasileiro. Nela encontra-se a síntese do Brasil popular, todos os rostos do povo, todas as faces da sua realidade. Mas existe ainda um outro “centro” que precisa ser buscado: o ponto de origem da identidade de um país. Este ponto central são tanto as raízes da cultura brasileira como a herança familiar e coletiva particular legada historicamente a cada indivíduo. E, do mesmo modo que o país, Dora precisa voltar ao centro de si mesma para se (re)conhecer.

A ida para o sertão – palco de antigas tradições, cenário medieval no qual antigos e poderosos símbolos ainda são vividos e representados no cotidiano – é uma volta às raízes culturais do Brasil, raízes que guardam simbologias comuns – centrais, para usar um outro termo – a toda sociedade ocidental de origem judaico-cristã. A experiência mística de Dora é revolucionária na medida em que, através do contato com a tradição que está na base da identidade do país, ela se transfigura não pela assunção das “verdades” de tradições antigas, mas se transfigura a partir de manifestações destas, dando um sentido novo e original a uma visão de mundo mais inclusiva, ou seja, holista. A idéia de que a divindade possa não estar além do homem, num Deus instalado nos céus, mas dentro e ao redor do homem, em tudo que existe, não é nova, mas leva à consideração de que, se o homem carrega em si a própria divindade, ele é Deus. E, como tal, capaz de mudar o homem que é – ou seja, aquilo que nele é humano e, por isso, falível.

O poder divino pode deixar de ser encarado como uma emanção externa ao homem, mas sim como qualidade imanente a ele: o homem pode recriar-se a si mesmo. E, através da consciência individual da divindade pessoal, cada ser humano pode perceber a presença deste mesmo poder de criação ou recriação de sua humanidade – poder no qual reside a especificidade de sua divindade – em todos os homens. Ao percebê-lo, pode compreender o caráter sagrado de todas as relações: se todos os homens são igualmente divinos, a hierarquia pode ser substituída pela igualdade nas relações, na medida em que ninguém é desprovido deste poder, em que todos os homens são deuses humanos – falíveis enquanto homens, sublimes enquanto deuses. Portanto, iguais, mesmo em e com todas as diferenças. Através da inclusividade (espiritual, moral, emocional, psicológica, cultural e social), a fraternidade se torna, enfim, possível.

#### 9. O “Povo”: Índios, operários, romeiros, empregados, sertanejos

Em *Tudo Bem*, as referências ao “povo” são feitas por Juarez, um observador “de gabinete” que, ao se entrincheirar confortavelmente no mundo das *idéias* sobre a identidade brasileira, não se dá conta da disparidade entre a realidade social e as definições intelectualizadas sobre ela. A visão que Juarez tem do “povo” é inicialmente romântica, a exemplo da sua visão do indígena como o representante do “espírito livre e guerreiro” do brasileiro. Esta visão romantizada é estendida aos operários, homens das camadas populares do Rio de Janeiro. Ao ouvir as histórias cotidianas (crimes, saques, samba e futebol) de Zeca Maluco, Juarez ignora o seu caráter dramático em termos sociais e extrai delas apenas elementos

classificatórios, que parecem não se relacionar entre si: o “povo” é, para ele, puro de intenções e ingênuo como uma criança, por um lado; forte e resistente em sua luta diária, por outro. O convívio diário com os operários, porém, o faz perceber o quanto o “povo” – a princípio, o “coração” da brasilidade, como ele a entende – o desagrada, causando-lhe constrangimento e mesmo repulsa.

O choque das representações de “povo” de Juarez com a realidade imediata dos membros deste “povo” é uma crítica clara ao modo como as classes médias (mesmo as intelectuais) idealizam uma categoria social da qual realmente possuem pouco ou nenhum conhecimento concreto e objetivo, inclusive pelo simples fato de não pretenderem nem desejarem ter um contato direto com a realidade das classes populares. O “povo” é, para idealistas como Juarez, uma massa indistinta de rostos, destinos, práticas e saberes: não há referência às várias configurações sociais e econômicas que compõem a sua estratificação de classe, menos ainda em relação às individualidades – e suas conseqüentes expressões culturais – nelas geradas. É justamente por isso que Juarez pode construir uma visão do “povo” cujos elementos são colhidos e conservados como num museu, dissociados da realidade social e de sua dinâmica. Sua coleção de artefatos da “nacionalidade” são uma demonstração cabal disso: cocares e cantos indígenas, retratos de príncipes e generais, imagens de santos, a bandeira nacional, obras de grandes poetas, uma miscelânea de símbolos exposta à poeira dos anos numa sala escura e visitada apenas por fantasmas de um passado que deixou de ter espaço e função ativa no presente.

Tal concepção do povo leva a uma representação folclorizada de suas expressões culturais. O carnaval, por exemplo, é visto por Elvira como uma manifestação própria do “povo”, que se configura como uma tradição da qual todos os seus membros, sem exceção, devem participar e a qual todos devem perpetuar. Por isso, Elvira tenta estabelecer uma aproximação com os operários, demonstrando que, ao partilhar com eles o respeito e o apreço por tal tradição, ela pode entender a natureza do “povo” e ser simpática a ele. Na verdade, Elvira lança mão de diversos clichês sobre o “povo”, acreditando que, se mostrar-se alinhada a eles, poderá alcançar a aceitação dos operários como uma igual – o que não passa de uma estratégia de dominação por via indireta. Elvira também se refere à “simplicidade” do povo, demonstrando simpatia por seu modo de vida, sem considerar que esta “simplicidade” se deve à manutenção e perpetuação das diferenças sociais por um sistema de dominação de classes, e não à vontade ou a princípios de vida particulares dos indivíduos que compõem o “povo”. A religiosidade popular, por sua vez, é “carnavalizada” de tal forma que a sua dimensão simbólica perde profundidade e se torna um decalque a ser

aposto sobre seus praticantes – tal como uma fantasia que se veste para desfilhar na escola de samba e que é retirada ao final de quatro dias de folia.

Diferentemente de *Tudo Bem*, no qual está em discussão o choque cultural e ideológico entre as classes médias e o “povo”, o que está em pauta em *Central do Brasil* não é o questionamento de disposições sociais ou ideologias, mas o significado e a importância da compreensão individual das relações humanas. O povo, como categoria sociológica, não é alvo de questionamentos: ele é um ponto de partida para o tratamento da dimensão *humana* (ou humanista) das relações sociais. Todas as personagens retratadas no filme transitam num universo comum, no que diz respeito às suas condições sociais, mas é justamente a maneira como cada indivíduo lida com elas a partir de princípios ou disposições culturais, psicológicas, morais e espirituais particulares que determina o modo como reagem àquelas condições, submetendo-se passivamente a elas, cooperando com a sua manutenção através de ações efetivas (ainda que possam ter a ilusão de que estão rompendo com as limitações que estas condições impõem, ao utilizar os mesmos mecanismos e formas de dominação e exploração das quais são vítimas) ou procurando superá-las ou transmutá-las em condições mais coerentes com as suas aspirações e crenças pessoais.

Nesse sentido, o que *Central do Brasil* procura discutir são questões que estão sendo apresentadas aos homens das sociedades contemporâneas nos mais diferentes pontos do mundo: o sentimento de pertença à humanidade vista como “família” comum; o sentimento de pertença ao mundo visto como “lar” comum; o sentimento de responsabilidade em relação às condições de vida (não apenas dos seres humanos, mas de todos os seres vivos); um outro nível de percepção do sentimento de unidade entre o homem, a natureza e o universo que permite aos indivíduos e grupos perceberem o alcance das conseqüências de suas ações (não apenas em relação à qualidade de vida material, moral ou espiritual dos seres humanos, mas também em relação ao respeito das necessidades e condições de existência do próprio planeta e de seus diversos ecossistemas). O que está em pauta é a qualidade das relações do homem com seus semelhantes, com o mundo material e físico à sua volta, com o universo invisível e infinitamente maior (e tão misterioso quanto o próprio homem) do qual ele ainda desconhece tanto. Neste questionamento, o indivíduo assume um papel preponderante, pois cada ser humano individualizado pode trazer à luz novas visões do Todo, justamente porque o processo de separação necessário à individualização acaba por torná-lo consciente da própria separatividade, possibilitando-lhe, portanto, a buscar o seu oposto, a inclusividade, num nível mais elevado de significação.

Assim, o “povo” em *Central do Brasil* – que inclui desde as pessoas simples que ditam cartas para Dora na estação (e, mais tarde, no sertão), passageiros dos trens, funcionários da estação, moradores e vizinhos do prédio em que moram as duas amigas, motoristas e pequenos funcionários das empresas de transporte interestadual, caminhoneiros, donos e empregados de restaurantes de beira de estrada e armazéns, trabalhadores rurais, romeiros, fiéis, pedreiros, carpinteiros e biscateiros (como a própria Dora), até marginais e criminosos como Pedrão e Iolanda – é visto como um universo heterogêneo de indivíduos, com histórias de vida e dramas particulares e distintos. Nesse sentido, o “povo” retratado no filme revela tanto a sua heterogeneidade material, intelectual, cultural, moral e espiritual através das suas próprias palavras, experiências, anseios, atitudes, crenças, decepções, temores e esperanças, quanto aquilo que é comum e partilhado por todos ou pela maioria dos indivíduos que dele fazem parte, ou seja, valores, práticas, condições de existência, projetos e trajetórias a que estão submetidos socialmente. De certa forma, em *Central do Brasil*, é deixado ao próprio “povo” a tarefa de dar voz a si mesmo, ainda que a construção intelectual final da representação de “povo” seja estabelecida pelo realizador do filme.

#### *10. Grupo e Indivíduo: Oposição e complementação*

Em *Tudo Bem*, individualidade e vida social parecem ser incompatíveis: os indivíduos se submetem a grupos familiares ou sociais e suas vidas são determinadas e conduzidas pelas regras desses grupos. Os conflitos individuais de Juarez ou de qualquer outra personagem não encontram resposta ou desfecho a não ser pela submissão a projetos que dizem respeito a aspirações de grupos específicos ou mesmo de determinadas classes sociais tomadas em conjunto. Nesse sentido, o indivíduo está em permanente oposição ao grupo (o que é geralmente percebido através da tensão que se instala entre um e outro): as necessidades e aspirações do primeiro acabam, invariavelmente, sendo subordinadas aos interesses e mecanismos de manutenção do segundo. O individualismo é entendido como uma ideologia que, paradoxalmente, se opõe à expressão plena e livre do indivíduo, pois estabelece formas e espaços para esta expressão que garantam a perpetuação de estruturas sociais mais amplas e complexas favoráveis à dominação de certos grupos sociais, políticos e econômicos.

A família de Juarez se torna uma entidade corporativa: paulatinamente, todos os seus membros se engajam num projeto comum, que favorece a família como grupo, em termos de *status* social, mas que

reprime iniciativas particulares – cuja intenção é a expressão de valores e metas individuais – que não se ajustam ao projeto coletivo. Assim, em *Tudo Bem*, o grupo tem precedência em relação ao indivíduo, ainda que suas decisões pareçam ir ao encontro das aspirações deste último. Por esta razão, a crítica ao papel dos intelectuais na manutenção ou transformação da sociedade, que está subjacente à narrativa do filme (embora não seja explicitamente trazida à discussão), se faz necessária. As classes médias, cuja posição intermediária na estrutura social favorece tanto posturas alinhadas com a ordem instituída quanto posturas contrárias a ela, tornam-se o alvo desta crítica, pois o processo de manutenção ou transformação social depende consideravelmente da forma e do conteúdo das concepções de mundo que estas classes incorporam e veiculam.

A intelectualização da realidade social muitas vezes acaba por deixar de lado a *experiência* da realidade: as representações sociais que se faz dela tomam o seu lugar e aí permanecem sem se realimentar e renovar dinamicamente através do contato direto com os grupos e classes que são o seu objeto. É o que acontece com Juarez, que assumiu posições ideológicas numa época anterior e se manteve fiel a elas ao longo do tempo, sem questionar sua legitimidade e factibilidade num momento posterior: os princípios tornaram-se ideologia e a ideologia tornou-se doutrina. O contato de Juarez com o “povo” revelou uma idealização que não correspondia mais – ou jamais correspondeu, de fato – à realidade social do “povo”, bem como às representações que este tem de si mesmo. O impacto do choque que ocorre entre a sua idealização do “povo” e a sua experiência direta com ele é tão devastador que Juarez, derrotado pelas conseqüências de sua própria rigidez intelectual, termina por se entregar completamente a uma situação que se lhe apresenta: sem forças para se reposicionar ideologicamente diante da experiência social imediata, ele se deixa levar por uma via que lhe parece a única possível diante das circunstâncias, ou seja, submeter-se ao projeto do grupo familiar, alinhando-se a uma nova ideologia já instalada.

Não há referência direta a posturas ideológicas de ordem política ou social em *Central do Brasil*, o que não significa que elas não são consideradas. Basta lembrar a passagem em que Josué é seqüestrado pelos traficantes de órgãos humanos: nela vê-se a relação entre o indivíduo e a sua submissão ou exposição a circunstâncias geradas por uma estrutura social mais ampla na qual se determinam os destinos de grupos e classes, seus campos de ação, suas posições na hierarquia social, suas condições sociais de existência – e, conseqüentemente, suas reações, individuais ou coletivas, a todas estas determinações, entre elas a violência e a criminalidade. No entanto, as personagens de *Central do Brasil* são

mostradas a partir de uma visão individualizada das suas trajetórias sociais, que busca trabalhar a questão da consciência pessoal. Neste sentido, o que mais interessa são as disposições psicológicas, intelectuais e morais dos indivíduos do que as determinações sociais sobre suas vidas particulares, embora estas estejam inevitavelmente implicadas no âmbito de consideração das primeiras.

A posição intelectual implícita neste filme é de uma ordem diversa – ou mesmo inversa – da que está implícita em *Tudo Bem*: o indivíduo é considerado um importante elemento no processo de transformação social. A consciência individual tem, em *Central do Brasil*, um papel significativo neste processo na medida que permite a emergência de posturas solidárias e inclusivas capazes de romper os mecanismos reacionais às determinações sociais e buscar novas formas de luta contra estas determinações. É o que ocorre com Isaías e também com Dora, após a jornada que empreende com Josué. Assim, o indivíduo se afigura como complementar ao grupo, trazendo para este últimas representações particulares que contribuem para a reatualização das representações coletivas e, conseqüentemente, para as mudanças objetivas e concretas na vida social que esta reatualização tende a exigir.

### *11. Nação: Dimensão política e dimensão ontológica*

Em *Tudo Bem*, a questão da nação surge em sua dimensão política e social. A reforma do apartamento estabelece um paralelo com a situação política e socioeconômica do Brasil na década de 70: enquanto o governo militar promovia a modernização do país, na tentativa de colocá-lo ao nível de países mais avançados, o apartamento da família de Juarez passa por uma reforma na tentativa de se atualizar em relação às exigências da nova classe média cosmopolitizada. No caso do governo militar, o preço pago pelo desenvolvimento econômico do país foram as alianças com o governo norte-americano, a submissão a regras e planos estabelecidos por organismos internacionais e, no âmbito interno, um gigantesco esquema de desinformação e de deturpação das informações, manipuladas de modo a atender aos interesses do governo militar e dos grupos econômicos – externos e internos – alinhados com o governo (cuja face mais evidente foi a censura), por um lado, e a repressão e perseguição política violenta aos grupos e indivíduos descontentes ou contrários àquelas alianças e aos acordos delas decorrentes, por outro lado. Numa certa medida, no caso de Juarez e de sua família, o preço pago foi o mesmo: “vender-se” aos interesses estrangeiros, abrindo mão de sua independência, autonomia e

identidade, na esperança de obter uma posição mais elevada dentro de uma estrutura social mais ampla.

É importante notar que, em *Tudo Bem*, a língua – tradicionalmente, um dos pilares da base identitária de uma nação<sup>129</sup> – é provavelmente o primeiro elemento da identidade nacional a ser submetido à dominação externa. Zé Roberto e Vera Lúcia, mesmo com um precário domínio do inglês, sentem-se orgulhosos e envaidecidos por falar a língua do executivo norte-americano. Durante a recepção a Bill Thompson, que encerra o filme, todos procuram mostrar conhecimento da língua inglesa, a fim de obter a simpatia do homenageado. O exemplo mais flagrante é o do síndico, Silvestre, que – ao contrário dos demais convidados, que se contentam em balançar a cabeça a cada frase proferida pelo norte-americano na esperança de passarem a impressão de que entendem o idioma falado por ele – se arrisca a construir algumas sentenças em inglês, no que se sai muito mal, provocando em Bill Thompson uma reação velada, na qual se percebe um misto de condescendência e desagrado. Também cabe lembrar que o fascínio de Juarez pela língua tupi como verdadeiro signo da “brasilidade” dá lugar, após a morte dos fantasmas da sua juventude, à aceitação da figura do norte-americano como bastião das esperanças familiares – e, conseqüentemente, da língua inglesa como elemento indicial de uma nova etapa familiar, na qual a posição social de seus membros é elevada para um nível em que as relações são ampliadas para além das fronteiras nacionais. Nesse momento, a identificação da família com a cultura nacional é indesejada e, portanto, esta é substituída pela identificação com uma cultura estrangeira. A identidade nacional – a “brasilidade” – é posta de lado (por Juarez) ou sumariamente rejeitada desde o início (especialmente por Zé Roberto, embora Vera Lúcia se deixe levar pelo irmão) e, em seu lugar, assume-se uma identidade alheia, estranha, estrangeira<sup>130</sup>.

Em *Central do Brasil*, há uma ênfase no papel do indivíduo na discussão das questões sociais, subjacente à narrativa do filme. A nação não surge como unidade política à qual estão circunscritas as personagens, mas como uma questão ontológica que evidencia-se na referência ao sentimento de pertença a um lugar – o que nos remete ao conceito criado por Anderson, *nation-ness*<sup>131</sup>. Esse sentimento – e tão-somente ele – é o que confere às personagens o seu vínculo pessoal com o lugar em que

<sup>129</sup> Cf. Anderson, Benedict (1989). *Nação e consciência nacional*, p. 45.

<sup>130</sup> Note-se o quão adequado é, nesta situação apresentada em *Tudo Bem*, o comentário feito por Paulo Emílio Salles Gomes em 1973 – portanto, apenas cinco anos antes da produção do filme – sobre o povo brasileiro: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”. Cf. Gomes, Paulo Emílio Salles (1996; 1ª edição:1973). *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, p. 90.

<sup>131</sup> Cf. Anderson, B. (1989). In op.cit., p. 12.

vivem. Embora o filme trabalhe com elementos da “brasilidade” na narrativa da jornada de Dora e Josué, estes elementos não são mostrados como afirmação de uma identidade nacional, mas como especificações das identidades individuais construídas neste lugar, neste país.

Por outro lado, um sentimento de pertença semelhante, mas muito mais amplo, vincula as personagens ao *mundo*, para além das fronteiras políticas nacionais. A jornada de Dora e Josué, apesar de inserida na cultura brasileira e ambientada no território brasileiro, é uma jornada mítica e, portanto, universal, podendo ser vivenciada por Doras e Josués em todos os cantos do mundo, seja na Espanha, na Bósnia ou no Nepal. É a busca do indivíduo por si mesmo – e, portanto, do lugar *dentro de cada um* onde se constrói, se vive e se transforma a identidade pessoal. Em *Central do Brasil*, o encontro inesperado com um Outro, antes de significar conflito ou de gerar inevitavelmente relações de dominação e submissão, é uma oportunidade de se (re)conhecer pelo contraste das diferenças entre o Eu e o Outro e de, então, assumir a identidade pessoal que é engendrada a partir do estranhamento da identidade inicial, até então inquestionada. O contato com a *diversidade* de identidades, modos de vida, valores e posturas morais, intelectuais e espirituais que se apresentam ao longo da jornada é o que permite a Dora perceber a ausência de *si mesma* em sua vida.

Cabe observar que, em *Central do Brasil*, é justamente entre os “iguais” – ou seja, aqueles que partilham a mesma realidade nas grandes cidades e, conseqüentemente, a mesma cultura, os mesmos valores e as mesmas condições de existência – que podem surgir, eventualmente, tentativas de se estabelecer ou o estabelecimento, de fato, de relações de exploração e dominação. É o caso de Pedrão, o guarda de segurança que exige propina de Dora para não denunciar suas atividades ilegais dentro da estação ferroviária e que, mais tarde, propõe a Dora a “compra” do menino órfão para o tráfico de órgãos. Este comportamento não pode, no entanto, ser atribuído a todos os membros das classes populares do Rio de Janeiro pois, ao mesmo tempo que revela personagens insensíveis ou criminosas como Dora, Pedrão e Iolanda, o filme também mostra pessoas aparentemente boas, simples e honestas como Ana, Irene e muitos dos clientes da banquinha da “escrevinhadora”.

Do mesmo modo, o comportamento dominador, explorador, amoral ou criminoso não pode ser entendido como um atributo exclusivo das classes populares, uma vez que o filme não apresenta situações nas quais membros de outras classes sociais estejam envolvidos. Toda a narrativa se ambienta no cenário – urbano ou rural – das classes populares e é somente a estas classes que se limita a ação desenvolvida no filme. Na verdade, o

que está em discussão em *Central do Brasil* é o posicionamento moral do indivíduo diante da responsabilidade por sua própria vida e pela vida de outros indivíduos e é, portanto, no âmbito individual que os comportamentos e ações assumem conotações morais – e não em relação às classes sociais nas quais os indivíduos estão inseridos.

Em *Central do Brasil*, as questões da nação, do nacionalismo e da nacionalidade não estão diretamente em pauta, assim como não há, como em *Tudo Bem*, o questionamento da estrutura social especificamente brasileira. Em *Central do Brasil*, a “nação” (ou a “família”) que está subentendida é a humanidade. Assim sendo, todos os seres humanos, não importa o país ou nação a que pertençam, dela fazem parte – e é ao nível da individualidade que o sentimento de pertença ao *mundo* é construído. Tal proposição reflete o pensamento fortemente individualizado que surge num mundo globalizado, no qual as fronteiras nacionais perdem definição, em que o contato mediato e cotidiano com outras culturas – através da TV e da Internet – se torna cada vez mais comum para um número crescente de pessoas e no qual a percepção mais aguda da interdependência entre o planeta, a natureza e o homem e das consequências globais das ações humanas sobre o meio-ambiente (físico e humano) gera preocupações ecológicas, sociais e humanas, tanto em pequena quanto em larga escala. Se, em *Central do Brasil*, esta questão não é discutida objetivamente na ação das personagens, ela está, no entanto, delineada no tratamento de algumas subjetividades individuais, que procuram escapar da subjetividade coletiva e definir caminhos próprios para suas existências concretas.

## 12. *Modernidade: Industrialização, urbanização, modernização e modernismo*

Tema presente nos dois filmes analisados, a modernização social e econômica parece ter sido o principal fator dinâmico a agir na atualização das representações de família e de nação na sociedade brasileira. Mas o mais significativo na análise das representações da modernidade, tal como ela se dá no Brasil, é o desajuste historicamente temporal entre a visão cultural – os projetos modernistas – e o processo concreto e objetivo – a modernização sócio-econômica – da modernidade num país periférico como o nosso.

É justamente esta temporalidade histórica diferencial, como a entende Perry Anderson<sup>132</sup>, que está no cerne da crise de consciência do intelectual em *Tudo Bem*. O malogro da revolução socialista pelo golpe militar de

---

<sup>132</sup> Cf. Anderson, P. (1986). *Modernidade e Revolução*. In *Novos Estudos CEBRAP*, pp. 2-15.

1964 levou muitos intelectuais militantes a refletirem sobre as causas do fracasso em alcançar o “povo”. Em *Tudo Bem*, a reflexão do próprio diretor sobre o tema transforma-se em crítica que se aplica indistintamente aos intelectuais brasileiros – sejam de esquerda ou de direita – de qualquer época que sonharam com transformações sociais nas quais o “povo” era colocado como beneficiário mas jamais aceito, ouvido ou compreendido verdadeira e profundamente, nos termos de suas próprias especificidades (e diversidades) identitárias e/ou em função de suas próprias necessidades e anseios. A visão estereotipada do “povo” que se encontra em *Tudo Bem* é a medida do desconhecimento desses intelectuais sobre a sociedade como um todo, em especial sobre as parcelas mais oprimidas dessa sociedade que eles pretendem representar e libertar do jugo das elites dominantes.

Se, em *Tudo Bem*, o intelectual parece reconhecer – até com espanto e culpa – o fato de jamais ter se aproximado realmente do “povo”, o que torna seu erro condenável não é que ele tenha ocorrido, mas que aquele que o cometeu tenha preferido se aproximar do opressor ao invés do oprimido, ao se deparar com a sua própria aversão ao último e com o seu próprio fascínio pelo poder do primeiro. Grande parte da culpa pelo fracasso da Revolução é jogada, portanto, sobre aqueles que preferiram abandonar o “povo” e se unir a um Outro – o governo militar e seus aliados internos, como as classes médias, e externos, como os EUA – que, tendo se apropriado do poder, promove uma modernização acelerada na qual a exclusão social de grandes parcelas da sociedade é não é apenas um efeito colateral, mas um modo de manter a posição privilegiada das elites.

Não há, porém, um aprofundamento dessa auto-reflexão no sentido de se reconhecer que a visão cultural da modernidade desses intelectuais – e os projetos decorrentes desta visão – poderia não ser exequível num país cujo processo de modernização não correspondia temporalmente nem era equivalente, em termos sociais e culturais, aos processos semelhantes verificados nos países de onde vinham os modelos para esses projetos<sup>133</sup>. Aliás, a “radiografia” dos *efeitos* da modernização promovida no país pelas elites dominantes e seus aliados que vemos em *Tudo Bem* demonstra que o mesmo se aplica aos projetos daqueles que os intelectuais em questão combatiam: transplantados para uma sociedade histórica, política e culturalmente diversa, esses projetos de modernização não levaram ao mesmo desenvolvimento econômico obtido pelos países que forneceram os seus modelos. Ao contrário, serviram apenas para perpetuar a dependência em relação a esses mesmos países – e é justamente isso que o filme tenta expor ao mostrar, por um lado, a realidade brasileira e, por outro, condenar

---

<sup>133</sup> Cf. Canclini, Néstor G. (1990). *La modernidad después de la posmodernidad*. In Belluzzo, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*, pp. 201-237.

as classes médias (incluindo aí os intelectuais que se renderam às promessas do poder) que participam do mecanismo de perpetuação dessa realidade por omissão ou por franca adesão ao sistema dominante.

Diante disso, a modernização – embora, em nenhum momento, seja condenada por si mesma – é, em *Tudo Bem*, vista como um fator de desagregação da vida social e de estabelecimento de diferenças sociais aparentemente crônicas. A vida urbana, na qual está totalmente inserida a ação de *Tudo Bem*, gera um distanciamento e até mesmo um claro desinteresse da família de Juarez por parentes distantes. Basta lembrar a cena em que Elvira comenta com Juarez que uma tia está no hospital, sofrendo de câncer: não há, seja da parte da mulher, seja da parte do marido, uma genuína preocupação pelo bem-estar da velha tia, gerada por laços genuínos de afeto, mas apenas um sentimento de obrigação moral, imposto socialmente. Tanto Elvira – que introduz o assunto repentinamente – quanto Juarez – que se limita educadamente a fazer algumas breves perguntas sobre o estado de saúde da tia – se servem do fato anunciado (a hospitalização e sofrimento da parente idosa) mais para mudar o assunto anterior da conversa (dinheiro) do que por consideração à doente. Isso é confirmado pelo fato de que Elvira – que anunciara, com ar grave, a Juarez que faria uma visita à tia no hospital – acaba por se envolver com a reforma, a promoção do filho e o iminente noivado da filha e esquecer-se da tia (não há qualquer outra referência a esta ao longo de todo o filme).

Por outro lado, o episódio introduz várias questões problemáticas da vida moderna urbana, entre elas a velhice, a doença e o abandono das pessoas idosas numa sociedade voltada para a juventude, assim como o sentimento de exclusão social das pessoas de meia-idade, gerado pela sua retirada do mercado de trabalho por aposentadoria ou mesmo pelas restrições etárias impostas pelas empresas para o exercício profissional nas mais diferentes funções, cargos e áreas de atividade. Ao comentarem sobre a doença e hospitalização da tia idosa, tanto Elvira quanto Juarez parecem sentir medo de um futuro de abandono, sofrimento e provações semelhante ao da parente. Elvira chega a introduzir o assunto num tom de voz velado, como se a doença (câncer) e a própria velhice fossem tabus e carregassem em si, pelo simples fato de pronunciar-se as palavras que as nomeiam, o poder de contaminá-la.

A modernização econômica e social que estava em processo na época trouxe em seu bojo um desejo de cosmopolitização, acentuadamente nas classes médias urbanas, que passaram a acreditar na possibilidade de ascensão social e econômica prometida pelas novas oportunidades de emprego às quais passaram a ter acesso em diversos setores. Enquanto

Elvira, a dona-de-casa, vislumbra na reforma do apartamento e no estabelecimento de um novo, elevado e sofisticado círculo social (através dos filhos) a oportunidade de adquirir um certo verniz cosmopolita, Zé Roberto e Vera Lúcia tomam atitudes mais agressivas no sentido de se incorporarem ao cosmopolitismo agregado, como qualidade, tanto à empresa multinacional em que o primeiro trabalha, quanto à figura do executivo norte-americano com o qual a segunda acredita ter chances de se associar pelo casamento. Apenas Juarez resiste a esta nova ordem social, mas acaba por sucumbir a ela, movido tanto pelo vazio deixado pela perda de suas referências existenciais anteriores, quanto pelo fascínio que as possibilidades de atualização e de sofisticação – principalmente, ao nosso ver, em termos intelectuais, políticos e ideológicos – exercem sobre ele.

A questão da modernidade também surge no tratamento dos problemas sociais gerados pela modernização e urbanização aceleradas, expostos no filme pelos operários e empregadas: o desemprego e a falta de oportunidades nas regiões distantes dos centros econômicos do país, que levam trabalhadores – geralmente pouco qualificados – a migrarem para as grandes cidades, onde acabam se engajando em subempregos ou trabalhando no mercado informal, quando não se envolvem com atividades ilegais ou criminosas; o crescente número de pessoas – e famílias – vivendo em favelas, cortiços ou mesmo na rua, em consequência da falta de emprego ou da baixa renda; a prostituição gerada pela pobreza, falta de oportunidades de trabalho e de qualificação profissional (o que, por sua vez, deriva da baixa escolaridade ou mesmo da falta de acesso à educação de qualquer nível, incluindo a alfabetização e educação fundamental); a exploração da mão-de-obra não qualificada em diversos setores da economia; a violência urbana e a criminalidade, entre outros.

A modernização e seus extremos – o desenvolvimento econômico gerando tanto riqueza absoluta, concentrada nas mãos das classes sociais dominantes, quanto miséria absoluta, a qual grandes parcelas da população são submetidas – são abordados em *Tudo Bem* como os aspectos relevantes da modernidade, ainda que, em diversos momentos, o filme transite no âmbito da sua visão cultural, principalmente quando introduz o dilema moral do intelectual e investe também na dimensão individual das inquietações existenciais das personagens. Ainda assim, a modernidade é entendida como um processo no qual a emergência de situações favoráveis a transformações sociais que contemplem a todos os grupos e indivíduos passa, antes de tudo, pela questão política e econômica – ou seja, uma questão *social* e *coletiva*. O indivíduo aqui tem pouca relevância na mudança do destino coletivo e a revolução só pode ocorrer numa instância política – ou seja, com “a destruição política, de baixo para cima, de uma

ordem estatal”<sup>134</sup>. Consequentemente, a revolução se trata, acima de tudo, de um movimento político.

A idéia de revolução, em *Central do Brasil*, assume outra forma e emerge de um outro *locus*: a consciência humana – ou seja, no âmbito do indivíduo. O filme não nega as desigualdades sociais decorrentes da modernização (de fato, até mesmo as pontua, de passagem) nem a dimensão política da resolução dessas desigualdades, mas não se ocupa do processo social que constrói a modernidade. Sua preocupação com a modernidade se desloca para o terreno das visões culturais nela coexistentes, estabelecendo relações entre a modernidade e a tradição ao tomar o indivíduo como centro e agente das transformações, uma vez que é nele que se processa a difícil conciliação entre valores tradicionais e valores modernos – e, portanto, é ao nível individual que as contradições entre antigas e novas representações se tornam mais palpáveis e a sua reatualização, mais urgente e vital.

É o que ocorre com Dora e com Josué: no caso da mulher, o encontro com valores da tradição já perdida nas grandes cidades reordena os elementos constitutivos da sua identidade pessoal, familiar e social, conferindo-lhe um sentido que não possuía, no qual está presente uma releitura de valores próprios daquela vida experienciada no meio urbano característico da modernidade à luz de valores tradicionais anteriores a ela, de modo a permitir a permanência de um núcleo identitário onde antes só havia um centro que se preenchia e se esvaziava valorativamente à mercê das circunstâncias e sua transitoriedade; no caso do menino, a volta à casa paterna é também um retorno às origens familiares, às suas tradições mais antigas, e permite a retomada de um elo de continuidade com esse universo que, na cidade grande, estava distante ou ausente. Do mesmo modo que Dora, Josué tem a oportunidade de encontrar valores mais estáveis que possam orientar sua condução moral e sua prática social, reatualizando-os, no entanto, mediante uma experiência anterior da vida urbana moderna. Não se trata, nem num caso nem no outro, de abandonar valores “da cidade grande” e substituí-los por valores “do sertão” (ou vice-versa), mas de ter a possibilidade de reorganizar e conciliar os valores recebidos em ambas as experiências num arranjo novo e pessoal, no qual a soma dos valores ultrapasse dialeticamente os seus significados isolados e particulares – amalgamados, estes poderiam gerar um terceiro significado, mais apropriado à realidade particular do indivíduo, que não está nem inserido completamente na modernidade avançada, nem totalmente desligado de uma tradição anterior, por vezes ancestral.

---

<sup>134</sup> Cf. Anderson, P. (1986), op. cit., p. 14.

O ser humano é, em *Central do Brasil*, o agente da revolução, não o ser político ou social. O *indivíduo* é percebido como fundamentalmente revolucionário. E, como a revolução aqui se faz de forma particularizada, a sua emergência só se torna perceptível quando muitos outros indivíduos aceitam o desafio de promovê-la a partir de sua consciência pessoal. Este longo processo revolucionário – que é o reconhecimento e a busca do poder interior de cada indivíduo – se dá no silêncio da mente e no centro da alma: a divindade humana se revela no mundo cotidiano, das pequenas ações e das relações interpessoais, jamais no palco social ou político das tragédias e farsas sociais e coletivas. Alguns vêem nessa proposta um misticismo messiânico, ou seja, a idéia de que a busca de integridade pessoal e o respeito ao Outro têm como objetivo a obtenção das graças de um Deus, de um Pai redentor pelo qual se estaria à espera. No entanto, o aspecto revolucionário reside justamente na proposição de que o reconhecimento da divindade humana liberta os homens da espera por um Deus fora, acima ou além deles mesmos. A “redenção” – ou seja, a liberdade de ser, existir, criar e gerar vida, beleza, harmonia e justiça – viria de *dentro* do espírito humano, não mais de um Ser Superior (Deus, nação, pai) infinitamente distante da vida cotidiana, da natureza e do homem. Não haveria, portanto, a quem ou a que esperar, a não ser a própria coragem de se decidir a ser humanamente divino. A postura *ética* seria a essência e a fonte dessa divindade humana.

## VIII. Conclusão

A idéia de *encontros inesperados*, utilizada no desenvolvimento da análise interpretativa dos filmes *Tudo Bem* e *Central do Brasil*, traz embutido o conceito central do nosso trabalho: o choque, o conflito ou a negociação entre diferentes *representações* das representações sociais de família e de nação, assim como de outras representações que estão subjacentes à (re)construção destas. Desde o momento da delimitação do nosso campo de pesquisa na confluência entre antropologia e cinema até a interpretação do conteúdo representacional das narrativas fílmicas das obras que foram nosso objeto de estudo, a idéia de *liminaridade*<sup>135</sup> vinha se manifestando.

A análise antropológica de filmes de ficção se configurou desde o início como uma tarefa a ser realizada nos limites entre a ciência e a arte, entre as narrativas antropológica e cinematográfica. No decorrer do trabalho etnográfico, outras fronteiras pareciam exigir do olhar uma *inscrição dupla*: no campo cinematográfico, aquelas entre arte e indústria; no campo científico, aquelas entre antropologia e outras áreas do conhecimento, como a sociologia, a psicologia, a filosofia, a semiótica, a arte e a literatura. Nos próprios filmes, a tela se mostrava dividida entre a casa e a rua, a classe média e o povo, o país natal e o país dos outros, a cidade e o sertão – e as margens entre esses mundos concretos ou abstratos pareciam ser o local do qual emergiam as representações de família e de nação. A sensação de que todo e qualquer pensamento ou ação se situava não num lugar delimitado, ordenado e próprio mas no território livre, impreciso e imprevisível entre fronteiras geográficas, sociais, culturais, intelectuais e psíquicas, se tornou, ao final da interpretação, a única certeza. Ainda assim, não tínhamos nos atentado mais detidamente aos sinais dessa liminaridade, o que nos teria permitido compreender há mais tempo e mais plenamente a sua importância vital para a conclusão deste trabalho.

Foi somente quando, terminada a análise interpretativa dos filmes selecionados e prestes a ser iniciada a conclusão desta pesquisa, nos deparamos com uma encruzilhada (outra fronteira) decisiva e incontornável – aquela em que posicionamentos teóricos devem ser consubstanciados pela experiência etnográfica ou abandonados em favor de outros posicionamentos mais coerentes com os resultados desta experiência – que

---

<sup>135</sup> *Liminaridade* é utilizada aqui no sentido que Bhabha lhe confere, aplicando-a a idéia de nação e de espaço do povo: qualidade ou estado do que está situado ou emerge em meio às margens ou fronteiras e que, portanto, se encontra duplicado, cindido ou dividido entre elas – a ambivalência é, pois, a sua marca. No caso acima, retivemos a idéia de *inscrição-dupla* que o autor atribui ao termo. Cf. Bhabha (2001), op. cit., pp. 37, 200, 204-206, 209-210, 214.

a idéia de *encontros inesperados* pôde finalmente se mostrar em toda a sua amplitude e se desdobrar como um mapa do nosso caminho antropológico desde a partida até a chegada. Nesta encruzilhada, a idéia persistente que conduziu o nosso trabalho – os *encontros inesperados* – encontrou finalmente sua fundamentação teórica na leitura da obra de Homi K. Bhabha, *O local da cultura*.

O conceito de *entre fronteiras* de Bhabha – que evidencia, na modernidade avançada, o papel fundamental das “margens” ou “interstícios” culturais na “invenção criativa da existência”, *além* da hipótese histórica, revelando a fronteira como um lugar onde “algo começa a se fazer presente”<sup>136</sup> – ilumina diversos pontos obscuros da nossa pesquisa, desvela percepções intuitivas ainda latentes, estabelece e aprofunda ligações consistentes e esclarecedoras entre a teoria antropológica e interdisciplinar da qual partimos e as narrativas fílmicas que são nosso objeto. Porém, antes de prosseguirmos na direção teórica apontada por Bhabha na análise conclusiva dos aspectos da vida social abordados na interpretação dos filmes, consideramos necessária uma breve revisão das nossas hipóteses de trabalho e dos fundamentos teóricos e metodológicos sobre os quais aquelas proposições vêm sendo desenvolvidas.

A primeira delas é a de que, num período de vinte anos, houve uma reatualização das representações de família e de nação no cinema brasileiro, em decorrência do processo de modernização socioeconômica do país (que, por sua vez, levou a mudanças significativas nos papéis tradicionais do homem e da mulher nas esferas pública e privada – fato de especial relevância para a compreensão específica daquelas representações). A reatualização das representações não seria, no entanto, um processo de substituição completa e definitiva de uma forma de representação por outra, mas um processo dinâmico, contínuo e instável no qual *transitam, convivem e se superpõem* diferentes representações, novas e antigas, tradicionais e modernas, cuja combinação, tensão ou aberto antagonismo ensejam um leque cada vez maior de visões de mundo coletivas e individuais – e, portanto, de representações de família e de nação, que refletem “novas” disposições culturais em cujo bojo elementos, valores e premissas de disposições anteriores são reelaborados a partir da emergência de uma ou várias perspectivas históricas.

---

<sup>136</sup> Citação de Martin Heidegger, que dá início à análise cultural de Bhabha: “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente*.” Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 19.

Também foi observado que as representações de família e de nação analisadas nos filmes em questão não correspondem a uma generalização válida para todas as classes, grupos e indivíduos, mas sim a visões específicas de um segmento específico das classes média e alta urbanas (que poderíamos chamar de elite intelectual, artística e cultural), cujos membros – entre os quais estão os realizadores dos filmes – compartilham de condições socioeconômicas, formação educacional, cultural e artística, experiências e estilos de vida, atividades profissionais semelhantes. A reatualização a que aludimos se refere, portanto, a um movimento interno de mudança no *conteúdo* e na *forma* dessas representações em função da experiência de diferentes *temporalidades* históricas por parte de *indivíduos* que compõem este segmento de classe, ao longo dos últimos vinte anos. O conceito de temporalidade histórica diferencial, proposto por Perry Anderson, está no centro desta hipótese, assim como a análise de Néstor García Canclini sobre a especificidade da modernidade latino-americana, na qual os modernismos (as visões de mundo) não acompanham necessariamente o processo de modernização econômica e, na realidade, revelam a convivência e a negociação permanente entre valores tradicionais, modernos e pós-modernos – ou seja, o processo de hibridização cultural desses valores.

A segunda hipótese levantada é a de que, no momento atual da modernidade, atravessada por uma crise de representações a princípio insolúvel, é possível *ainda* detectar a permanência de uma energia utópica, tanto ao nível coletivo quanto ao nível individual, que tem como propósito e razão de existência a busca da liberdade, da igualdade, da solidariedade e da felicidade humanas. A idéia de revolução política continua presente nesse horizonte, mas outras concepções sobre o ato revolucionário também assomam, deslocando-o de um projeto coletivo para um projeto individual. A discussão sobre essa energia utópica e as estratégias e práticas revolucionárias que ela alimenta foi inicialmente embasada nas contribuições teóricas de Marshall Berman e Perry Anderson, cuja interlocução salientou a relevância do questionamento da clássica contraposição entre coletivo e indivíduo, fundamental para a conclusão deste trabalho.

A terceira hipótese – e a mais estritamente pertinente à proposta geral da pesquisa – é a de que as representações de família e de nação estão, no Brasil, intimamente vinculadas e que, portanto, as reatualizações processadas em qualquer uma delas atingem o estatuto representacional da outra, provocando a sua simultânea ou conseqüente reatualização. Partimos da idéia de que tanto a família quanto a nação são *comunidades imaginadas* e, como tal, *construídas e reconstruídas* inúmeras vezes ao longo do

processo histórico, em função do deslocamento das balizas norteadoras deste último de uma para outra dimensão específica do pensamento e da vida social. Tomamos como ponto de partida a análise que Benedict Anderson faz da nação como comunidade imaginada, e a estendemos para a família – o que não é uma proposta original, uma vez que já tinha sido apresentada no Brasil por Mariza Corrêa, que afirma que *a família não existe: é imaginada*.

Além da análise das representações de nação e da família no cinema brasileiro das duas últimas décadas, este trabalho propunha também uma reflexão sobre as narrativas cinematográfica e antropológica, que permitisse uma análise do pensamento moderno e suas diferentes formas de escrita ou texto. Para tanto, a auto-reflexão da autora sobre a construção da sua própria narrativa – a interpretação – poderia revelar aspectos importantes de uma prática da antropologia contemporânea (a crítica cultural), na qual o pesquisador é e *se percebe* como parte integrante do universo pesquisado e, portanto, reconhece a possibilidade de estar sujeito a incorporar como premissas de análise representações particulares, individuais ou coletivas, sobre o seu objeto que podem dificultar o distanciamento científico necessário à abordagem deste e toldar a percepção de outras representações muito mais reveladoras sobre o que realmente está envolvido no processo de reatualização das representações analisadas.

Em linhas gerais, a interpretação antropológica dos filmes analisados parece-nos confirmar todas as hipóteses propostas. No entanto, foi justamente a auto-reflexão que levou ao reconhecimento de lacunas ou contradições internas à interpretação que impedem a percepção e compreensão dos conceitos e estratégias realmente relevantes no processo de reatualização das representações de família e de nação. Este reconhecimento exige uma revisão aprofundada da interpretação realizada e uma reestruturação de suas bases teóricas a fim de garantir uma maior precisão e legitimidade na fundamentação conceitual de seus resultados.

A primeira das conclusões a que chegamos ao longo do processo de auto-reflexão é a de que o processo de reatualização das representações não se faz linearmente, pela negação ou rejeição de representações historicamente anteriores e assunção de outras atuantes no presente histórico, mas num “movimento exploratório incessante”<sup>137</sup>, em todas as direções, aqui e lá, para a frente e para trás – enfim, num vaivém<sup>138</sup> entre

---

<sup>137</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 19.

<sup>138</sup> Este vaivém remete à idéia de *passagem* de Walter Benjamin, introduzindo a percepção de um *presente* que é “o tempo do agora”.

diferentes temporalidades históricas que convivem internamente numa dada cultura e sociedade, assim como no espaço mais amplo das *relações* entre diferentes culturas e sociedades, especialmente na contemporaneidade globalizada. A principal variável a ser considerada não é, pois, a diversidade cultural, mas a *diferença* cultural.

De acordo com Bhabha, a diversidade cultural diz respeito ao “reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados” e representa uma “retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única”, enquanto a diferença cultural “é o processo de *enunciação* da cultura como ‘conhecível’, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural”, “um processo de significação através do qual afirmações *da* cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade”<sup>139</sup>.

Tal distinção possibilita entender que as representações de família e de nação presentes nos filmes analisados não refletem uma situação de simples escolha – consciente ou inconsciente – das personagens ou mesmo do diretor entre uma forma específica de representação própria de um tempo histórico determinado e outra de um tempo histórico anterior, como poderia subentender-se em *Tudo Bem*, nem uma volta à tradição a fim de se estabelecer uma base “confiável” para a construção de uma identidade individual, como poderia parecer estar sugerido em *Central do Brasil*, mas significam um processo de *negociação* entre diferentes identidades individuais e coletivas, valores sociais e culturais e temporalidades históricas, ou seja, entre diferenças culturais – negociação esta que só pode se processar em situações liminares, inscritas duplamente nas “margens” sociais, nas fronteiras culturais, nos limites entre as diversas esferas e dimensões da vida social e psíquica, e que só se efetiva pela *tradução* individual e coletiva das diferenças em jogo, que as reinscreve na existência sob uma nova combinação significatória, uma “nova” representação (ela mesma sujeita a outras traduções).

Desse modo, a tradição deixa de ser o corpo monolítico do passado incrustado anacronicamente no presente histórico e passa a ser uma “invenção criativa da existência”, enquanto a própria história se vê levada a abandonar sua linearidade horizontal e se tornar um “campo de manobras” no qual revisitações individuais e coletivas alteram profundamente e instabilizam as concepções de espaço e tempo, de passado e presente, sobre

---

<sup>139</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 63.

as quais a história teria se alicerçado anteriormente, bem como exige uma transformação radical do seu processo de *escrita*. Isso tudo nos leva também a considerar que o tratamento das identidades individuais e coletivas como subjetividades fundamentadas numa herança familiar e social (ainda que busquem escapar ou entrem em conflito com esta) não pode ser tomado como única possibilidade na análise do processo de identificação. É preciso compreendê-las também como *campos de força*, nos quais diferentes valores familiares e sociais, individuais e coletivos, tradicionais e modernos, estão num embate dinâmico pelo *posicionamento* do sujeito ao longo de sua existência, e que este posicionamento não ocorre apenas uma vez, mas continuamente em função das circunstâncias espaciais e temporais pelos quais o sujeito *passa* – o que torna a identidade uma categoria *performativa*, cujo conteúdo é constantemente transformado e redefinido ao longo do processo de identificação, graças à negociação entre diferentes identidades possíveis no “agora”.

Outra conclusão importante é a de que a *energia utópica* que consideramos presente nas representações de nação dos filmes analisados parece encontrar uma certa correspondência na “energia revisionária” que Bhabha afirma estar atuando nos embates culturais da modernidade avançada. Esta “energia revisionária” surge, segundo Bhabha, nas fronteiras ou “margens” da nação, onde as diferenças culturais das minorias (migrantes, colonizados, mulheres) se tornam visíveis, pois são negociadas e traduzidas. Nessas *entre fronteiras*, o processo de tradução revela uma tensão entre uma visão *pedagógica* da identidade nacional, homogeneizadora e totalizante, e a identificação *performativa* do sujeito/indivíduo, gerando uma linha de incerteza na qual parece não ser mais possível a defesa de um projeto utópico para toda a nação. Isto porque a utopia, segundo Bhabha, busca uma homogeneidade interna às representações, incompatível com a heterogeneidade de posições culturais que são a marca do estágio atual da modernidade.

No entanto, consideramos que as representações de nação dos filmes analisados, embora registrem as incertezas e embates na negociação entre diferenças culturais, trazendo à tona histórias (da família e da nação) contadas pelas minorias, expressam justamente sua natureza paradoxal na tentativa de alcançar uma posição unificadora para a identidade nacional – o que é feito pela via da utopia (perdida ou a realizar) em ambos os filmes. Ocorre, porém, um deslocamento da utopia política de *Tudo Bem* para a utopia ético-estética de *Central do Brasil*, que demonstra a passagem, no

pensamento brasileiro recente, de um paradigma político para um paradigma sociocultural – ou seja, a ética<sup>140</sup>.

Assim, devemos retomar a *identidade* como categoria central na análise das representações de família e de nação. Na nossa interpretação da questão da identidade nos filmes analisados, vimos que, tanto em *Tudo Bem* quanto em *Central do Brasil*, as identidades individuais e sociais das personagens vivenciam momentos de redefinição de suas bases. Em *Tudo Bem*, as identidades dos membros da família são confrontadas e questionadas por todos os seus flancos, no contato com outras identidades que surgem, no presente histórico, tanto de dentro da sua própria cultura (o “povo”) quanto de fora dela (o “estrangeiro”). Além disso, o confronto e questionamento das suas identidades se dá ainda em relação às diferentes *temporalidades* históricas presentes, uma vez que tradição e modernidade – ou melhor dizendo, *tradições* e *modernidades* – também se encontram e se enfrentam no contato com identidades culturais *internas* e *externas* à sociedade brasileira. As implicações políticas e socioeconômicas do processo de modernização por que passava o país à época são tomados, pela família enquanto grupo, como o principal fator a ser considerado nas decisões que levam a reposicionamentos identitários individuais.

Se em *Tudo Bem* encontra-se uma ambivalência disruptiva nos posicionamentos identitários gerada pela necessidade de atender prioritariamente disposições culturais externas aos sujeitos, em *Central do Brasil* o que se apresenta é uma *articulação* ambivalente das diferenças a partir da “externalidade do interior”, que introduz “no âmago da subjetividade uma referência radical e anárquica para o outro que, na verdade, constitui a interioridade do sujeito”<sup>141</sup>. O outro deixa de ser o Outro – na sua visão dualista em relação ao Eu – para se tornar medida da identidade do sujeito num espaço social que deixou de ser público para se tornar sociocultural<sup>142</sup>: os outros somos “nós”. Há, portanto, uma “ponte” entre os sujeitos “que *reúne* enquanto passagem que atravessa”: “algo começa a se fazer presente”<sup>143</sup>. É o desejo de reconhecimento que leva Josué a buscar (sem necessariamente realizá-la) e, mais tarde, vencida a resistência em relação à busca, Dora a efetivamente encontrar a “re-criação do eu no mundo da viagem”, no qual é possível o “retorno à encenação da identidade como iteração”. Esse desejo de reconhecimento, “‘de um outro lugar e de outra coisa’, (...) é o espaço da intervenção que emerge nos

---

<sup>140</sup> É o que aponta Semprini na sua análise do multiculturalismo. Cf. Semprini (1999), op. cit., p. 161 e, também, pp. 111-120.

<sup>141</sup> Cf. citação de Emmanuel Levinas feita por Bhabha (2001), op. cit., p. 38.

<sup>142</sup> Cf. Semprini (1999), op. cit., p. 116.

<sup>143</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 24.

interstícios culturais” e “que introduz a invenção criativa dentro da existência”<sup>144</sup>.

A consciência das posições do sujeito surge quando ele se afasta “das singularidades de ‘classe’ ou ‘gênero’ como categorias conceituais e organizacionais básicas”, ao sentir a “necessidade de passar além das narrativas das subjetividades originárias e iniciais” e focalizar “aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” – ou seja, os *entre-lugares* nos quais estratégias de subjetivação são elaboradas a fim de dar “início a novos signos de identidade”<sup>145</sup>. E como fica a categoria “família” nesse contexto? Como e quando ela favorece a consciência das posições do sujeito? Quando se esvazia de conteúdos pré-dados pelas identidades iniciais e é negociada nos *entre-lugares* nos quais as diferenças exigem tradução. Enquanto a família de Juarez não se afasta jamais dessa pré-condição – a de ser um grupo familiar constituído a partir de laços de parentesco e com uma trajetória social coletiva preponderante sobre as trajetórias dos indivíduos que a formam – a ponto de as identidades individuais terem-na sempre como uma referência prévia para toda e qualquer ação e projeto, a “família” de Dora ou de Josué é *performativa*, construída a partir do momento presente, do “agora”, no qual aquilo que ela foi – o seu passado como elemento identitário – é renovado, refigurado “como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente”. As personagens de *Central do Brasil* situam-se nas margens da cultura e da sociedade, cujo “trabalho fronteiriço (...) exige um encontro de um ‘novo’ que não seja parte do continuum do passado e presente”: “o ‘passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver”<sup>146</sup>. Assim, o “novo” se apresenta na redefinição da categoria de família em *Central do Brasil* como um *lugar* da *solidariedade* entre os indivíduos, uma *comunidade* que se alicerça antes na *horizontalidade fraterna*, possibilitada pelo encontro de subjetividades individuais, do que na verticalidade patriarcal, estabelecida pela hierarquia das relações de parentesco e dos papéis sociais.

Fundamental para a compreensão dessa reestruturação da categoria de família num presente histórico em que diferentes temporalidades se cruzam e se atravessam é a figura da mulher. Ao derrubar as paredes que se erguiam entre a esfera privada e a esfera pública, primeiramente com a sua inserção no mercado de trabalho e depois com as reivindicações feministas de reconhecimento de todas as dimensões de sua identidade e subjetividade (sexual, social, psíquica, moral, espiritual), a mulher criou um outro espaço

---

<sup>144</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit. p. 29.

<sup>145</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 20.

<sup>146</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 27.

intersticial na cultura para o qual convergem todas as dualidades e ambivalências que precisam ser superadas pelo “novo”.

Nos dois filmes analisados, a mulher personifica a situação de liminaridade, pois situa-se entre múltiplas fronteiras, nas quais os estereótipos e as distorções obscurecem a sua identidade e a empurram para uma luta por reconhecimento: a casa e a rua (a “rainha do lar” e “mãe de família” e a profissional de carreira), a esfera privada e a esfera pública (os deveres do casamento e os direitos da cidadã, a propriedade de outro e a proprietária de si mesma), a emoção e a razão (a “histérica” e a “megera”, a “sensível” e a “fria”, a “louca” e a “prática”), as da sexualidade (a “santa” e a “puta”, a “frígida” e a “depravada”). Não é por acaso que as personagens centrais de *Tudo Bem* (ainda que Juarez pareça, a princípio, deter esta posição) e de *Central do Brasil* sejam Elvira e Dora. Em *Tudo Bem*, é Elvira – como representante de uma “minoría” que habita e luta no espaço intercalar das relações sociais e das diferenças culturais – quem se mostra mais capacitada a estabelecer a “ponte que *reúne* enquanto atravessa” entre uma temporalidade histórica e outra, ajudando Juarez a cruzar a linha entre as modernidades.

Em *Central do Brasil*, cujo horizonte já não delineia tão claramente a dualidade entre os papéis sociais do homem e da mulher que anteriormente estabeleciam os limites das esferas privada e pública, Dora é a personificação dos entre-lugares da própria cultura: ela é tanto os sujeitos quanto os objetos dos embates que se dão nos seus interstícios. Num momento em que as esferas da vida social passaram a ser transitadas tanto por homens quanto por mulheres, Dora tem a “vantagem” da experiência feminina em todas as margens culturais. A busca de identidade de Dora é caleidoscópica: reúne num mesmo intervalo tanto as cores e luzes, quanto as sombras e vazios, continuamente formando e transformando múltiplos e instáveis desenhos da existência. Ao contrário de César, que segue sua existência sobre uma linha bem delimitada – representada pela estrada reta e infinita, sempre em frente, pela qual dirige seu caminhão – cuja fixidez não admite desvios, recuos e retornos, Dora subverte os espaços (saindo da “casa” e tomando a “rua”), flui pelos caminhos e atalhos *além* da estrada e *retorna* ao presente, depois de *tocar o futuro do lado de cá*, “reinscrevendo a comunalidade humana”: Dora, como minoría (mulher, trabalhadora informal, indivíduo marginal e marginalizado), reside no “espaço intermédio ‘além’”, “um espaço de intervenção no aqui e no agora”<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 27.

Mas não é apenas Dora a transitar pelo *além* – “nem um novo horizonte, nem um abandono do passado”<sup>148</sup> – e a intervir no aqui e no agora. Como afirma Bhabha, no atual processo de redefinição dos conceitos de culturas nacionais homogêneas, “o olho mais fiel pode agora ser aquele da visão dupla do migrante”<sup>149</sup>: é o caso de Josué, menino migrante que vivenciou toda a sua existência no trânsito entre as fronteiras das culturas da modernidade, da tradição e *de contra-modernidade*<sup>150</sup>. É esta “visão dupla” que Dora desenvolve na sua jornada com o menino até o sertão nordestino, onde a experiência concreta e psíquica em dimensões de vida de outras culturas fronteiriças ou contrárias à modernidade se hibridiza com sua visão de mundo, renovando o passado e reinscrevendo-o no presente.

O “olho fiel” do migrante, no entanto, não lança sua duplicidade no imaginário social de *Tudo Bem*. Nesse filme, as minorias – mulheres, migrantes, marginalizados, subempregados – são apresentadas a partir de visões comuns que as classes médias têm delas. Lançando mão de representações alegóricas – que partem de estereótipos – dessas minorias, o diretor realiza um desmonte das imagens distorcidas que a família de Juarez têm do “povo”, da nação, do Outro e de si mesma. À medida que o filme se desenvolve, o processo esquizofrênico de dissociação identitária inverte-se: as identidades tão “normais” dos membros da família vão se tornando “estranhas” para eles próprios, enquanto os estereótipos dos operários e empregadas vão sendo quebrados, revelando dimensões identitárias internas que pouco ou nada têm a ver com as imagens que as encobriam. Isso só acontece porque “os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas” e, “nesse deslocamento, as fronteiras entre a casa e o mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando (...) uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora”<sup>151</sup>.

Nem todas as personagens experimentam esse deslocamento, mas algumas o vivenciam intensamente como Juarez, Zezé e Piauí. Porém, é Elvira – uma dona-de-casa comum e, mais uma vez, uma *mulher* – quem transita cotidianamente nas fronteiras desses dois universos culturais, a classe média (no qual se localiza seu espaço doméstico) e o “povo” (que se

---

<sup>148</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 19.

<sup>149</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 25.

<sup>150</sup> Segundo Bhabha, essas culturas seriam aquelas de “países e comunidades – no norte e no sul, urbanos e rurais – constituídos (...) ‘de outro modo que não a modernidade’ ”: “tais culturas de contra-modernidade pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com elas, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo de suas condições fronteiriças para ‘traduzir’ e, portanto, reinscrever o imaginário social tanto da metrópole quanto da modernidade”. Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 26.

<sup>151</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 30.

situa na “rua”, na esfera pública), sem jamais se sentir suficientemente confortável ou estranha demais em qualquer um deles a ponto de se posicionar de um lado ou de outro. É preciso que uma terceira fronteira – a do “estrangeiro”, ainda não experimentado e desconhecido – venha fazer divisas com as duas anteriores para que ela arrisque um posicionamento: ser Outra totalmente nova, nem Elvira classe-média, nem Elvira-povo, mas Elvira-mundo.

Assim, se em *Tudo Bem*, o processo de identificação das personagens se dá, geralmente, pela negação do outro por meio da distorção das diferenças, em *Central do Brasil* se faz pelo desejo de reconhecimento *no e do* outro. A situação-limite também não é mais tão evidente e incisiva: as fronteiras (não mais tão imperiosas) são atravessadas repetidamente até que a travessia se torna o lugar onde *algo começa a se fazer presente*. Essa mudança de perspectiva que ocorre na visão das diferenças culturais de um filme para outro se projeta nas suas representações de família e de nação. A representação de família em *Tudo Bem* é a de um grupo no qual cada membro interpreta e executa os papéis que lhes são destinados dentro da sua estrutura particular. Mesmo quando há necessidade de um reordenamento desses papéis, a fim de atender as demandas de um novo projeto de vida comum (ao qual todos os projetos individuais estão submetidos), não são os papéis que são revistos ou substituídos, mas os indivíduos que os interpretam e executam. A representação de nação segue a mesma lógica totalizante da de família: a identidade nacional deve ser homogênea e, na tentativa de preservação da idéia de nação como unidade, as diferenças são pura e simplesmente rejeitadas. A narrativa nacionalista de Juarez é substituída por outra grande narrativa utópica: a do desenvolvimento e do progresso. Subjacente e antagônica a ambas, uma terceira utopia universalizante lhes serve de contraposição crítica no lado de fora da tela e no olhar do diretor: a da revolução socialista, sufocada nas fronteiras históricas entre a primeira e a segunda.

A representação de família em *Central do Brasil* introduz a solidariedade e a ética nas relações entre os indivíduos, nas quais a hierarquia familiar deixa de existir, permitindo, portanto, que os projetos individuais transformem performativamente as suas estruturas. Ao projetar-se essa idéia de família para a nação, a representação desta última deixa de ter um espaço delimitado (um *território*), se estendendo informemente para além de todas as fronteiras geográficas e culturais: a nação é o mundo que se reconhece e se vivencia na travessia das fronteiras entre os espaços e tempos individuais e coletivos. As diferenças culturais (antes negadas ou rejeitadas por ameaçarem a integridade de um espaço de nação monocultural) são agora buscadas, confrontadas e negociadas na esperança

do encontro de identidades – do encontro do eu, do encontro do outro, do encontro do eu-no-outro, do encontro do outro-em-mim. O reconhecimento das diferenças culturais permite a emergência do *eu dialógico*<sup>152</sup>, que estabelece, então, um espaço no qual o sentimento de nação vem da produção de sentido das e para as diferenças: a nação não se funda mais nos princípios homogeneizantes do individualismo e sim na dinâmica performativa da subjetividade. A idéia de nação se projeta, portanto, para além das esferas tradicionais da vida social e se realiza na *semiosfera*<sup>153</sup> – ou seja, no espaço onde é possível o intercâmbio entre diferentes esferas de produção e de circulação de sentido.

Aproveitamos para abrir um parênteses importante para a nossa pesquisa: no momento atual, no qual *país e nação* são representações cada vez mais performativas, à medida que o mundo geopolítico conhecido até a queda do Muro de Berlim vem, nos últimos anos, se desmontando (e, como afirma Geertz<sup>154</sup>, se desfazendo em pedaços), as teorias pós-modernas parecem anunciar o fim da dimensão política da vida social, uma vez que estaria encapsulada na dimensão cultural. Assim, o pensamento teórico pós-moderno tem sido visto como descomprometido politicamente, o que não corresponde à verdade de muitos autores. O que ocorre, ao nosso ver, é que a reflexão e o trabalho políticos não podem mais estar circunscritos à avaliação de realidades (e fatos) socioeconômicos concretos mas sim efetuar um deslocamento crítico para a análise da *produção e disseminação* do *pensamento* político – e conseqüentemente, da prática política que tal pensamento enseja – no *interior* dos *discursos* de grupos socioculturais – ou seja, no espaço social abstrato (semiosfera) no qual são produzidos os sentidos e circulam os signos atuantes na base conceitual e representacional das esferas tradicionais da vida social.

Se os territórios geográficos e as soberanias políticas e econômicas que antes caracterizavam os países e nações deixaram de apresentar nítidas fronteiras ou mesmo de existir, a cultura torna-se o lugar para o qual se transfere grande parte do embate político. Segundo o cientista político Samuel Huntington (citado por Geertz<sup>155</sup>), “as grandes divisões da humanidade e a fonte dominante de conflito [nos anos do futuro imediato] serão culturais [e não] primordialmente ideológicas nem primordialmente econômicas” e “o choque das civilizações dominará a política global”. No entanto, tal afirmativa carrega um sentido grandiloqüente e fatalista de catástrofe mundial, do qual discordamos. Ao nosso ver, o embate político

---

<sup>152</sup> Cf. Semprini (1999), op. cit., p. 100-106.

<sup>153</sup> Cf. Semprini (1999), op. cit., p. 126-127.

<sup>154</sup> Cf. Geertz (2001), “O mundo em pedaços: cultura e política no fim do século”. In Geertz (2001), *Nova Luz sobre a Antropologia*, pp. 191-228.

<sup>155</sup> Cf. Geertz (2001), op. cit., p. 194.

no interior da cultura e mediante o confronto das diferenças culturais já vem acontecendo sem tanto estardalhaço: na opinião de Bhabha, “as formas de rebelião e mobilização popular são freqüentemente mais subversivas e transgressivas quando criadas através de práticas *culturais* oposicionais”<sup>156</sup> – como (ele mesmo exemplifica) o cinema. Assim, parece-nos plenamente justificada a análise antropológica de filmes de ficção bem como a proposta de intertextualidade entre as narrativas antropológica e cinematográfica, na medida em que os filmes de ficção realizam, de forma análoga às recentes propostas teóricas da antropologia pós-moderna, uma tentativa de (consciente ou inconscientemente) dar voz e conferir autoridade aos seus objetos, revelando em seu corpo simbólico outros discursos além daquele do autor.

Retomemos, agora, as nossas conclusões relativas às representações de nação e família nos filmes analisados. Apesar da emergência do eu dialógico e da multiplicidade de novas representações que surgem com a performatividade identitária da contemporaneidade, é necessário considerar que “as fronteiras da nação se deparam constantemente com uma temporalidade dupla: o processo de identidade constituído pela sedimentação histórica (o pedagógico) e a perda de identidade no processo de significação da identificação cultural (o performativo)”, como afirma Julia Kristeva (citada por Bhabha<sup>157</sup>). Ao nosso ver, é justamente nesse espaço duplo que se instala, tanto em *Tudo Bem* quanto em *Central do Brasil*, a imaginação ou energia utópica – que nutre o projeto, perdido, da revolução socialista (paradigma político da utopia) que se lamenta em *Tudo Bem*, assim como o projeto, idealizado no “agora”, da “divindade humana” (ou seja, a ética, para a qual vem sendo deslocado o paradigma utópico) em *Central do Brasil*.

A utopia política se situa naquela temporalidade “pedagógica” da sedimentação histórica como base do processo de identificação. *Tudo Bem* literalmente se empareda entre a agonia de uma representação de nação (o nacionalismo populista de Juarez) e a submissão à outra (o desenvolvimentismo do regime militar, promovido por alianças internacionais), entre um Brasil cronicamente marcado por desigualdades sociais e um Brasil progressista que já não será mais Brasil, mas colônia de um Outro, mais uma vez. Neste universo restrito de possibilidades, não resta nem mesmo a utopia da revolução – única esperança para a conciliação entre um passado de desmandos e um futuro de promessas realizadas ~~realizadas~~, uma vez que foi abortada prematuramente pela

---

<sup>156</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 44. Este ensaio, “O compromisso com a teoria”, também consta da seleção organizada por Arantes, Antonio (2000), *O espaço da diferença*, pp. 11-29.

<sup>157</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 216.

ditadura. O ressentimento pelo embargo de um projeto de nação é a tônica – e, com ele, vem a resistência a qualquer fé. A memória torna-se um museu de mentiras e um depósito de representações equivocadas e superficiais de toda e qualquer identidade e diferença. O destino prenuncia-se como sina inescapável e sentença irrevogável. O trabalho se abre como arena para as lutas pelo poder. A sexualidade monologa nos bastidores enquanto “a guerra entre os sexos” promove um “diálogo de surdos” no teatro social. A religiosidade traveste-se de paranóias e repressões e é seguida pela procissão dos excluídos. O grupo (família, empresa, governo) sufoca o impulso vital do indivíduo, tornando-o uma marionete sem consciência das cordas que o amarram e que são conduzidas por outras mãos, menos as suas. O “povo” não é reconhecível: fantasias, máscaras, circos e carnavais encobrem a sua face – enquanto a morte e a miséria se esparramam sob o tapete vermelho da classe média.

Por sua vez, a temporalidade “performativa” é o lugar do Brasil purificado dos idealismos coletivos de *Central do Brasil*. Nele não há nem o país dos coronéis, nem a ditadura dos militares, nem o sonho dos revolucionários. E tudo isso está dentro dele – ressoando na invisibilidade do presente, mas não mais o acoessando, de forma a instigar resistências. Nele não há nem mesmo uma idéia pré-formada de nação ou a presença de um líder, governante, chefe ou simplesmente um pai (ou Pai Divino). Nele existe apenas a busca e o encontro da fé humana – que não é materializada em “novas” formas políticas, econômicas, sociais ou religiosas que transformem o coletivo. Este é aqui atingido pelo indivíduo, não o inverso. A fé do indivíduo leva ao desejo de um “novo” coletivo. Embora ainda permaneça o sonho de uma nação livre e justa, este sonho que não mais é visto como responsabilidade primeira de um governo, de um sistema político, nem mesmo de um Deus Pai.

A realização do sonho de liberdade e justiça é agora uma tarefa individual – e o signo da sua existência pode e deve ser revelado individualmente por e para cada membro do “povo” (agora múltiplo em suas diferenças culturais) identificado com esta nação. Essa revelação não pode ser provocada por um movimento externo – a ação de um líder – mas apenas por uma revolução interna ao próprio ser. Por isso, é um processo quase imperceptível, que jamais poderá se dar em todos os indivíduos de uma só vez (ou seja, ao mesmo *tempo*) – e jamais da mesma forma ou com o mesmo conteúdo. A diferença individual surge como princípio para o alcance da igualdade social, tendo a ética (a “divindade humana”) como filtro e mediador dos confrontos e das negociações culturais entre os “eus” e os “outros”. A memória se desloca nos espaços entre as diferenças. O destino individualiza-se e muda de direção, local e sentido a cada travessia.

O trabalho pode expressar a liberdade individual na “invenção criativa da existência”. A sexualidade reivindica um espaço para além dos corpos sociais e genéricos dos indivíduos, que se encontra na sua consciência subjetiva do prazer. A religiosidade surge como “ponte que reúne enquanto atravessa” as múltiplas dimensões do ser. Os indivíduos se encontram e constroem os grupos ao longo dos caminhos, na passagem entre os mundos, nas fronteiras culturais. O ‘povo’ é construído cotidianamente na *performance* da narrativa da nação pelas subjetividades individuais.

Os *encontros inesperados* surgem nos dois lados das fronteiras da nação – o pedagógico e o performativo. E acontecem porque o desejo de reconhecimento e o anseio pela solidariedade, irreprimíveis em todas as culturas, servem de impulso para a *necessidade* do encontro, não importa onde ele tenha lugar – na vida concreta ou na ficção, na ciência ou na arte. “Quando a visibilidade histórica já se apagou, quando o presente do indicativo do testemunho perde o poder de capturar, aí os deslocamentos da memória e as indireções da arte nos oferecem as imagens de nossa sobrevivência psíquica. Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambigüidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social: ‘Eu estou buscando o encontro... quero o encontro... quero o encontro.’”<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Cf. Bhabha (2001), op. cit., p. 42.

## **Bibliografia pesquisada**

**Abel**, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

**Alea**, Tomás Gutierrez. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984.

**Amengual**, Barthélemy. *Chaves do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

**Amorim**, Celso. “Cultura audiovisual e Estado democrático: o cinema brasileiro nos anos 80”. In *Revista Tempo Brasileiro* nº 68, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982.

**Anderson**, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

**Anderson**, Perry. “Modernidade e revolução”. In *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº 14, pp. 2-15, fevereiro de 1986.

**Andrade**, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

**Arantes**, Antonio A. (org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.

**Araújo**, Inácio. *Cinema: O mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.

**Aumont**, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

**Aumont**, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

**Bahia**, Berê (coord.). *30 anos de Cinema e Festival: a história do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1998.

**Balandier**, Georges. *O contorno: poder e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

**Baptista**, Selma. “Metáfora e tradição: a verdade histórica na narrativa antropológica”. In *Revista de Filosofia*, PUC-PR, nº 2, pp. 21-31, 1989..

**Barbaro**, Umberto. *Elementos de estética cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

----- *Argumento e roteiro*. São Paulo: Global, 1983.

**Barthes**, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

**Bastos**, Baptista. *O filme e o realismo: sete ensaios em busca de uma expressão*. Porto: Editora Nova Crítica, 1979.

**Belluzzo**, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.

**Berger**, Peter & **Luckmann**, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1983.

**Berman**, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

**Bernardet**, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1979.

----- *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

**Bhabha**, Homi K. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

**Blikstein**, Izidoro. *Kaspar Hauser, ou a fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 1995.

**Boon**, James. *Otras tribus, otros escribas: antropología simbólica en el estudio comparativo de culturas, historias, religiones y textos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 9-76.

**Borges**, Luiz Carlos R. *O cinema à margem (1960-1980)*. Campinas: Papyrus, 1983.

**Bornheim**, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

**Bourdieu**, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

-----, "Gostos de classe e estilos de vida". In **Ortiz**, Renato. *Bourdieu: Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1983, p. 82-121.

-----, "À propos de la famille comme catégorie réalisée". In *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 100, dezembro de 1993, pp. 32-36.

**Burch**, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979.

**Canclini**, Néstor García. "La modernidad después de la postmodernidad". In **Belluzzo**, Ana M. de M. (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990, pp. 201-237.

----- *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.

**Canevacci**, Massimo. *Antropologia do cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

----- *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

**Cardoso, Ciro Flamarion & Malerba, Jurandir** (orgs.) *Representações: contribuição a um debate interdisciplinar*. São Paulo: Papirus, 2000.

**Carrière, Jean-Claude.** *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

**Carrière, J.-C. & Bonitzer, Pascal.** *Exercice du scénario*. Paris: FEMIS – Institut de Formation et d’Enseignement pour les Métiers de l’Image et du Son, 1990.

**Carvalho, Eduardo Búrigo & Coelho, Jailson.** “Globalização e seus efeitos na Antropologia Social”. In *Episteme*, publicação científica da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL, Tubarão, v. 6, nº 17/18, mar./out. 1999, pp. 95-106.

**Certeau, Michel de.** *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

**Chion, Michel.** *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

**Chnaiderman, Miriam.** "Conchas protetoras: encontros fecundos em íngremes brasis de cada um", artigo apresentado em mesa-redonda organizada pelo Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, em 23 de junho de 1998, em São Paulo.

**Clifford, James.** *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

**Clifford, James & Marcus, George** (orgs.). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. California: University of California Press, 1986.

**Coelho, Teixeira.** *O que é utopia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

**Comparato, Doc.** *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

----- *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

**Connor, Steven.** *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

**Corrêa, Mariza.** “Para uma história social da família no Brasil”. In **Loch, Graciela M. & Yunes, Maria Angela M.** (orgs.), *A família que se pensa e a família que se vive*. Rio Grande: Ed. da FURG, 1998.

**Costa, Antonio.** *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

**Crapanzano, Vincent.** "Hermes' Dilemma: the masking of subversion in ethnographic description". In **Clifford, James & Marcus, George** (orgs.). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. California: University of California Press, 1986, p. 51-76.

**Cuche, Denys.** *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.

**DaMatta, Roberto.** *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

----- *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

----- *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

**Deleuze, Gilles.** *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

**Derrida, Jacques.** *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

**Dias, Lucy & Gambini, Roberto.** *Outros 500: uma conversa sobre a alma brasileira*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.

**Dumont, Louis.** *O Individualismo: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

**Durand, Gilbert.** "As ciências do imaginário". In *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. São Paulo: Difel, 1999, pp. 46-57.

----- *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

**Durkheim, Émile.** *As regras do método sociológico*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, prefácios da primeira e segunda edições.

**Eisenstein, Serguei.** *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

**Espinal, Luís.** *Cinema e seu processo psicológico*. São Paulo: LIC Editores, 1976.

----- *Consciência crítica diante do cinema*. São Paulo, LIC Editores, 1976.

**Fausto, Carlos.** "A antropologia xamanística de Michel Taussig e as desventuras da etnografia". In *Anuário Antropológico* 86, UnB/Tempo Brasileiro, 1988.

**Featherstone, Mike (org).** *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1990.

**Field, Syd.** *Os exercícios do roteirista*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

**Fonseca, Maria Thereza Azevedo da.** "Câmera, olho que observa". In *Impulso – Revista de Ciências Sociais e Humanas*, Universidade Metodista de Piracicaba, nº 19, janeiro de 1999, pp. 9-21.

**Foster, David William.** *Gender e society in contemporary brazilian cinema*. Austin: University of Texas Press, 1999.

**France, Claudine de.** *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

----- (org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

**Freire**, Marcius Soares. "A alucinação fílmica: realidade e irrealidade no cinema". In *Trilhas*, Campinas, v. 1, nº 2, maio/ago. 1987, pp. 101-174.

**Fuks**, Mário. "Vicissitudes da subjetivação: Central do Brasil", artigo apresentado em mesa-redonda organizada pelo Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, em 23 de junho de 1998, em São Paulo.

**Galvão**, Maria Rita & **Bernardet**, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.

**Gada**, Eduardo. *Cinema e transfiguração*. Lisboa: Livros Horizonte, 1978.

**Geertz**, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

----- *Words and lives: the anthropologist as author*. California: Standford University Press, 1988.

----- *Negara: o Estado Teatro no século XIX*. Lisboa: Difel, 1991.

----- *After the fact: two countries, four decades, one anthropologist*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

----- *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

----- *Nova luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

**Gerber**, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978)*. Rio de Janeiro: Embrafilme/DAC, 1982.

**Giddens**, Anthony. "A vida em uma sociedade pós-tradicional". In *Modernização reflexiva*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1997, pp. 73-133.

**Goffmann**, Erving. "Representações". In *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 25-53.

**Gomes**, Paulo Emílio Salles. "A personagem cinematográfica". In **Candido**, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, pp. 103-119.

----- *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1996 (1ª edição: 1973).

**Gomes**, William B. "O que é fenomenologia semiótica?". In *Revista do Centro de Ciências Sociais e Humanas*, Universidade Federal de Santa Maria, RS, 7 (2), jul./dez. 1984, pp. 225-243.

**Grad**, A. – D. *Para compreender a Cabala*. São Paulo: Pensamento, 1993.

**Hall**, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

**Harvey**, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

**Jameson**, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

----- *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

**Jodelet**, Denise. "Représentations sociales: un domaine en expansion". In Jodelet, D. (org.) *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1991, p. 31-38.

**Kaplan**, E. Ann (org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

**Koch**, Gertrud. "O cosmo em filme: sobre o conceito de espaço no ensaio "A Obra de Arte" de Walter Benjamin". In **Benjamin**, Andrew & **Osborne**, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, pp. 215-224.

**Koury**, Mauro Guilherme Pinheiro. "Imagem e narrativa, ou, Existe um discurso da imagem?". In *Horizontes Antropológicos: Cultura Oral e Narrativas*, Porto Alegre, ano 5, nº 12, dezembro de 1999, pp. 59-68.

**Labaki**, Amir (org.). *O cinema brasileiro: de O Pagador de Promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.

**Lanna**, Marcos P. D. *A dívida divina: troca e patronagem no Nordeste brasileiro*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

**Leach**, Edmund R. *Sistemas políticos da Alta Birmânia*. São Paulo: Edusp, 1996.

**Lecca**, Julio Hevia Garrido. "J. L. Godard e a paixão pela imagem". In *ECO – Publicação da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ*, v. 1, nº 1 (1992). Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 115-128.

**Lenain**. *A ciência cabalística*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

**Lévi-Strauss**, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

----- *O pensamento selvagem*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

----- *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

**Lima**, Fernando Barbosa, **Priolli**, Gabriel & **Machado**, Arlindo. *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

**Lins**, Daniel (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997.

**Loch**, Graciela M. & **Yunes**, Maria Angela M. (orgs.). *A família que se pensa e a família que se vive*. Rio Grande: Ed. da FURG, 1998.

**Lorenz**, F. V. *Cabala: A tradição esotérica do Ocidente*. São Paulo: Pensamento, s/d.

**Lotman**, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

**Lyotard**, Jean-François, "Defining the postmodern". In **During**, Simon (ed.), *The cultural studies reader*. Londres: Routledge, 1993.

**Machado**, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

**Machado**, Marcia Benetti. "Nem apocalíptico, nem integrado: a modernidade exige um novo paradigma". In *Contexto & Educação*, Universidade de Ijuí, ano 4, nº 16, out./dez. 1989, pp. 40-47.

**Magalhães Jr.**, R. *Como você se chama?: Estudo psico-sociológico de prenomes e cognomes*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1974.

**Malinowski**, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

----- "Baloma: os espíritos dos mortos nas ilhas Trobriand". In *Magia, ciência e religião*. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 155-272.

----- *Um diário no sentido estrito do termo*. São Paulo: Record, 1999.

**Mannheim**, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 29-41 e 288-306.

**Marcus**, George. "Contemporary problems of ethnography in the modern system world". In **Clifford**, J. & **Marcus**, G. (orgs.). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. California: University of California Press, 1986, p. 165-193.

**Marcus**, George & **Cushman**, Dick. "Ethnographies as texts". In *Annual Review of Anthropology*, vol. 11, 1982, p. 25-69.

**Marcus**, George & **Fischer**, Michael. *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago: Chicago University Press, 1986.

**Mariátegui**, José Carlos. "Esquema para uma explicação de Chaplin". In **Bellotto**, Manoel L. & **Corrêa**, Anna Maria M. (orgs.). *Mariátegui: política*, São Paulo, Ática, 1982.

**Marner**, Terence St. John. *A direção cinematográfica*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

**Márquez**, Gabriel García. *Me alugo para sonhar*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1997.

**Martins**, Carlos Benedito. "Estrutura e ator: a teoria da prática em Bourdieu". In *Série Sociológica*, nº 63, junho de 1987.

**Mattos**, Olgária. "A História por anti-mitos ou quase-heróis: Central do Brasil", artigo apresentado em mesa-redonda organizada pelo Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientae, em 23 de junho de 1998, em São Paulo.

----- "Passagens: cidades-viagem". In **Missac**, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998, pp. 7-12.

**Mauss**, Marcel. "As representações". In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974, vol. 1, p. 90-115.

**McClintock**, James W. Fernández. "La misión de la metáfora en la cultura expresiva". In *Agora*, Universidad de Santiago de Compostela, nº 12, ano I, 1993, pp. 89-124.

**Merquior**, José Guilherme. *O véu e a máscara: ensaios sobre cultura e ideologia*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997.

----- *L'esthétique de Lévi-Strauss*. Vêndome: PUF, 1977.

**Metz**, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

----- *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972

**Moraes**, Malú (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora da UnB/Embrafilme, 1986.

**More**, Rene Palacios & **Mateus**, Daniel Pires. *El cine latino-americano, o por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia*. Madrid: Sedmay Ediciones, 1976.

**Moscariello**, Angelo. *Como ver um filme*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

**Moscovici**, Serge. "Des représentations collectives aux représentations sociales: éléments pour une histoire. In **Jodelet**, D. (org). *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1991, p. 62-86.

----- "Sobre representações sociais". Tradução de Clélia Maria Nascimento Schulze para circulação interna, Núcleo de Psicologia Social, Departamento de Psicologia da UFSC, 1985.

**Nascimento**, Hélio. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

**Novaes**, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

**Nöth**, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.

----- *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

**Obata**, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

**Oliveira**, Márcio de. "Raízes epistemológicas da noção de imaginário em Gilbert Durand". In *Revista de Ciências Humanas*, Curitiba, n. 5, p.123-138, 1996, Editora da UFPR.

----- "Representação social e simbolismo: contribuições à sociologia brasileira". In *Revista de Ciências Humanas*, Curitiba, n. 7-8, p. 173-193, 1998-99, Editora da UFPR.

**Oliveira**, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. Brasília/São Paulo: Paralelo 15/Editora Unesp, 1998.

**Oliveira**, Roberto Cardoso de, & **Ruben**, Guillermo Raul (orgs.). *Estilos de antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

**Ortiz**, Renato. "À procura de uma sociologia da prática". In *Bourdieu: Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1983, p. 7-36.

----- *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

**Peirano**, Mariza G. S. *Uma antropologia no plural: três experiências contemporâneas*. Brasília: Editora UnB (Universidade de Brasília), 1992.

**Pereira**, Paulo Antônio. *Imagens do movimento: introduzindo ao cinema*. Petrópolis: Vozes, 1981.

**Quillet**, Pierre. *Introdução ao pensamento de Bachelard*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

**Rabinow**, Paul. "Representações são fatos sociais: modernidade e pós-modernidade na antropologia". In *Antropologia da razão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 71-107.

**Ramos**, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

**Rouanet**, Sérgio Paulo. "Olhar clínico e olhar cinematográfico". In *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

**Roubine**, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

**Rey**, Marcos. *O roteirista profissional: televisão e cinema*. São Paulo, Ática, 1997.

**Sá**, Celso Pereira de. "As representações básicas da teoria do núcleo central". In *Núcleo central das representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 62-87.

**Sahlins**, Marshall. “*La pensée bourgeoise: a sociedade enquanto cultura*”. In *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, pp. 185-225.

**Salem**, Helena. *Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional*. Brasília: MinC – Secretaria do Audiovisual, 1999.

**Santiago**, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

**Santos**, João Simões dos. “Modernidade e pós-modernidade”. In *Cadernos da Católica*, Série Teologia, nº 2, Universidade Católica de Brasília, 1987, pp. 39-49.

**Scholem**, Gershom G. *A Cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

**Schwarz**, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp/Iluminuras/Fapesp, 1995.

**Semprini**, Andrea. *Multiculturalismo*. Bauru: EDUSC, 1999.

**Sérouya**, Henri. *A Cabala*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

**Silva**, Ana Cristina Teodoro da. “Memória e História em ‘Uma cidade sem passado’”. In *Pós-História* nº 3, Unesp – Assis, 1995, pp. 105-115.

**Silva**, Ariosvaldo Vieira da. “Ideologias do cinema na década de 40”. In *Revista Vozes*, Petrópolis, ano 5, n° 80, julho de 1986, pp.345-353.

**Spink**, Mary Jane. “Desvendando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das representações sociais”. In **Guareschi**, P. & **Jovchelobvitch**, S. (orgs.). *Textos em representações sociais*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994, p. 117-145.

**Souza**, Carlos Roberto. *A fascinante aventura do cinema brasileiro*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1981.

**Souza**, Eliana Maria de Melo (org.). *Cultura brasileira: figuras da alteridade*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1996.

**Stam**, Robert. *O espetáculo interrompido: Literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981.

**Taussig**, Michel. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

**Thomas**, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

**Touraine**, Alain. *Podremos vivir juntos?: Iguales y diferentes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.

**Turner**, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

**Vaitsman, Jeni.** *Flexíveis e plurais: identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

**Velho, Gilberto.** *Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

----- *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

----- *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

**Vergès, Pierre.** "Représentations sociales de l'économie: une forme de connaissance". In **Jodelet, D.** (org.). *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1991, p. 387-405.

**Wollen, Peter.** *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

**Xavier, Ismail.** *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1977.

----- *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

----- (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

----- *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

----- (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

**Xavier, I., Bernardet, Jean-Claude & Pereira, Miguel.** *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

#### Roteiros:

**Carneiro, João Emanuel & Bernstein, Marcos.** *Central do Brasil: Um filme de Walter Salles*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

**Jabor, Arnaldo & Serran, Leopoldo.** *Tudo Bem: Um filme de Arnaldo Jabor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

#### Revistas:

*Cadernos de Antropologia e Imagem: Antropologia e Mídia*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem, vol. 5, nº 2 (1997). Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1997.

*Cadernos de Antropologia e Imagem: Imagens da Religião*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem, vol. 7, nº 2 (1998). Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1998.

*Caderno T: Cinema + TV – Parceria de riscos e vantagens*, nº 5, 2001, São Paulo, publicação mensal do Instituto Takano de Projetos (encarte da revista *Bravo*, ano 4, nº 42, março de 2001).

*Cinema*, Associação dos Críticos de Cinema do Rio de Janeiro, v. 1, nº 1 (1994). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993/94.

*Horizontes Antropológicos: Antropologia Visual*, ano 1, nº 2, 1995, Porto Alegre (número coordenado por Cornelia Eckert e Nuno Godolphin), publicação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

*Revista de Cinema*, publicação especializada em cinema de circulação nacional, ano 1, nº 10, fevereiro de 2001, Editora Kraô. São Paulo: Kraô, 2001.

*Revista de Cinema*, publicação especializada em cinema de circulação nacional, ano 1, nº 12, abril de 2001, Editora Kraô. São Paulo: Kraô, 2001.

*Sinopse – Revista de Cinema*, intervenção nº 2, ano II, fevereiro de 2000, Grupo de Cinema de São Paulo/Cinusp. São Paulo: Ed. da Unesp, 2000.

*Sinopse – Revista de Cinema*, nº 4, ano II, março de 2000, Grupo de Cinema de São Paulo/Cinusp. São Paulo: Ed. da Unesp, 2000.

*Sinopse – Revista de Cinema*, nº 5, ano II, junho de 2000, Grupo de Cinema de São Paulo/Cinusp. São Paulo: Ed. da Unesp, 2000.

*Sinopse – Revista de Cinema*, nº 6, ano III, janeiro de 2001, Grupo de Cinema de São Paulo/Cinusp. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

*Sinopse – Revista de Cinema*, nº 8, ano IV, abril de 2002, Grupo de Cinema de São Paulo/Cinusp. São Paulo: Ed. da Unesp, 2002.

*Temáticas*, revista dos pós-graduandos em Ciências Sociais, IFCH – Unicamp, ano 7, nº 13/14, jan. 1999.

#### Artigos em jornais/ revistas/Internet:

**Beirão**, Nirlando. “Guerra sem heróis”, entrevista com o documentarista João Moreira Salles. Revista *República*, ano 3, nº 34, agosto de 1999.

**Bernardet**, Jean-Claude. “Cinema marginal?”. Caderno *Mais!*, Folha de S. Paulo, 10 de junho de 2001.

**Conti**, Mário Sérgio. “Encontros Inesperados”: entrevista com Ismail Xavier sobre a produção cinematográfica recente. Caderno *Mais!*, Folha de S. Paulo, 3 de dezembro de 2000.

**Chanán**, Michael. “Latin American Cinema in the 90s.: representational space in recent Latin American Cinema”. In E.I.A.L. – Estudios Interdisciplinarios de America Latina y El Caribe – *Cultura Visual en América Latina*, vol. 9, no. 1, jan./jul. 1998.

**Costa**, Jurandir Freire. “Um filme contra o Brasil indiferente”, entrevista com o cineasta Walter Salles sobre o filme *Central do Brasil*. Caderno *Mais!*, Folha de S. Paulo, 29 de março de 1998.

**Filgueiras**, Roni. “Walter Salles, o contador de histórias”, entrevista com o diretor de *Central do Brasil*. Revista *Set*, ano 13, nº 3, edição 141, março de 1999.

**Rouanet**, Sérgio Paulo. “A volta de Deus”. Caderno *Mais!*, Folha de S. Paulo, 19 de maio de 2002.

**Sabadin**, Celso. “O diretor que diz ‘nós’ e não eu”, entrevista com o cineasta Walter Salles para a coluna *Em Foco* do site eletrônico do Decine, órgão subordinado ao Ministério da Cultura - MinC. Sem data.

**Simantob**, Eduardo & **Couto**, José Geraldo. “Três vezes Cinema: uma conversa franca entre os diretores Babenco, Diegues e Jabor”, entrevista com os cineastas Arnaldo Jabor, Cacá Diegues e Hector Babenco sobre o cinema brasileiro e mundial nas últimas décadas. Caderno *Mais!*, Folha de S. Paulo, 16 de abril de 1995.

**Xavier**, Ismail. “O avesso dos anos 90”. Caderno *Mais!*, Folha de S. Paulo, 10 de junho de 2001.