

# informa

**138**

Jul • Set • 2014

**DIREÇÃO GERAL**  
Olga de Sá

**COMISSÃO EDITORIAL**  
Olga de Sá, Sônia Siqueira

**REVISÃO**  
Olga de Sá,  
Sônia Siqueira

**PROJETO GRÁFICO EDITORIAL**  
Annie Lopes

**DIAGRAMAÇÃO**  
Isabelle Seabra Domingos

**CAPA**  
Isabelle Seabra Domingos  
Lucas Placer Gonçalves

**FOTOGRAFIA DA CAPA**  
Isabelle Seabra Domingos  
Lucas Placer Gonçalves

**MODELO DA CAPA**  
Bruna Maria Amorim Honorato Silva

**EDIÇÃO**  
nº 138, Jul/Set. 2014

**PERIODICIDADE**  
Trimestral

**IMPRESSÃO/ACABAMENTO**  
GRAFIST Gráfica&Editora Santa Teresa  
Tel.: 12 2124-2891 / grafica@fatea.br

[www.fatea.br/publicacoes](http://www.fatea.br/publicacoes)

**AQUISIÇÃO/ASSINATURAS**  
Av. Dr. Peixoto de Castro, 539 - Vila Celeste  
Cep. 12.606-580 - Lorena - SP  
Tel.: 12 2124-2825

#### CONSELHO EDITORIAL

**PROFA. DRA. ADÉLIA BEZERRA DE MENESES**  
Universidade Estadual de Campinas

**PROFA. DRA. ANA VICENTINI DE AZEVEDO**  
Universidade Federal de São Carlos

**PROF. DR. ARTURO CASAS VALES**  
Universidade de Santiago de Compostela (Espanha)

**PROFA. DRA. BERTA WALDMAN**  
Universidade de São Paulo

**PROF. DR. CARLOS MENDES SOUSA**  
Universidade do Minho (Portugal)

**PROFA. DRA. CLEUSA RIOS PINHEIRO PASSOS**  
Universidade de São Paulo

**PROF. DR. DIETER MESSNER**  
Paris-London-Universität (Áustria)

**PROFA. DRA. ELIZABETH DE ANDRADE LIMA HAZIN**  
Universidade de Brasília

**PROF. DR. ENRIQUE PATO MALDONADO**  
Université de Montreal (Canadá)

**PROFA. DRA. RAQUEL DE GODOY RETZ**  
Santuário Nacional de Aparecida - SP

**PROFA. DRA. VERA BASTAZIN**  
Pontifícia Universidade Católica - São Paulo

**PROF. DR. GERSON TENÓRIO DOS SANTOS**  
Unicastelo - São Paulo

**PROF. DR. PAULO CÉSAR CARNEIRO LOPES**  
Unicastelo - São Paulo

**PROF. DR. JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA**  
Universidade Federal do Pará

**PROF. DR. JOSÉ ISMAEL GUTIERREZ**  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (Espanha)

**PROFA. DRA. LORRAINE LEU**  
University of Bristol (Inglaterra)

**PROF. DR. LUIZ MOTT**  
Universidade Federal da Bahia

**PROFA. DRA. MÁRCIA MARQUES MORAIS**  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

**PROFA. DRA. MARIA JOSÉ SOMERLATE BARBOSA**  
University of Iowa (EUA)

**PROFA. DRA. MARTINE KUNZ**  
Universidade Federal do Ceará

**PROFA. DRA. NADIÁ PAULO FERREIRA**  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

**PROF. DR. PEDRO MEIRA MONTEIRO**  
Princeton University (EUA)

**PROF. DR. PHILIPPE MAUDIEU**  
Universidade de Paris III

**PROF. DR. PIETRO TARAVACCI**  
Università degli Studi di Trento (Itália)

**PROFA. DRA. REGINA HELENA MACHADO AQUINO CORREA**  
Universidade Estadual de Londrina

**PROF. DR. RICARDO POSTAL**  
Universidade Federal de Pernambuco

**PROFA. DRA. SUELI SALLES FIDALGO**  
Universidade Federal de São Paulo

**PROF. DR. VICTOR GROVAS HAJJ**  
Universidad del Claustro de Sor Juana (México)

**PROFA. DRA. YUDITH ROSENBAUM**  
Universidade de São Paulo

# SUMÁRIO

## LITERATURA

**Central do Brasil: Alegoria e Realidade** **005**

*Gerson Tenório dos Santos e Paulo César Carneiro Lopes*

**Chaplin, Literatura e Cinema** **017**

*Paulo Sergio Viana*

**Cinema e literatura: alguns exemplos de gêneros literários retratados nas telas** **020**

*Adilson Roberto Gonçalves*

**Crônica da exibição do filme CARANDIRU** **025**

*Mauro Alice*

**Dois textos famosos, dois filmes Cult e outras divagações de um cinéfilo-leitor** **029**

*Joel B. Ramos*

**Eisenstein Artista Intersemiótico (Santaella)** **035**

*Olga de Sá*

**Flores raras: banquete de imagens e poesia.** **042**

*Olga Aparecida Arantes Pereira*

**Pós-Modernidade no Cinema Brasileiro. Uma trilogia revisitada: O Cinema de Djalma Limongi Batista** **054**

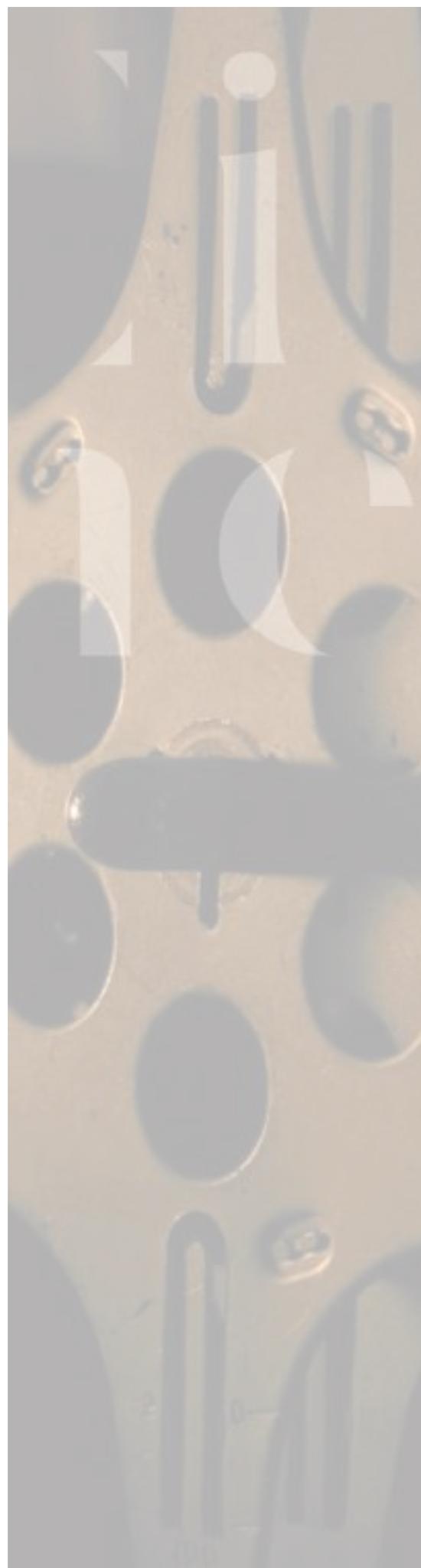
*Walter Cezar Addeo*

**Sete ensinamentos de Coutinho** **076**

*Victor Fisch*

**Sobre Imagens e Palavras** **082**

*José Luis de Miranda Alves*



## NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS NA REVISTA ÂNGULO

### 1 - ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS:

- a) Título e subtítulo: na primeira linha, centralizados, negrito. Fonte: Times New Roman, corpo 12, somente primeira letra em maiúscula em ambos.
- b) O nome do autor e titulação/vínculos: duas linhas abaixo do título, alinhado à direita, usando maiúsculas somente nas letras iniciais dos nomes, sem abreviações. (Exemplo: Maria Souza Silva. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Professora da área de Estudos Literários da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.)
- c) Resumo (até 10 linhas) e palavras-chave (de 3 a 5). Em português e inglês

### 2 - ELEMENTOS TEXTUAIS:

- a) Fonte: Times New Roman, corpo 12, alinhamento justificado ao longo de todo o texto;
- b) Espaçamento: simples entre linhas e parágrafos, duplo entre partes do texto (tabelas, ilustrações, citações em destaque, etc.).
- c) Citações: no corpo do texto, serão de até 03 linhas, entre aspas duplas. Fonte: Times New Roman corpo 12. Quando maiores do que 05 linhas, devem ser destacadas fora do corpo do texto. Fonte: Times New Roman corpo 10, em espaço simples, com recuo de 4cm à esquerda. Todas as referências das citações ou menções a outros textos, (tanto nas incluídas no corpo do texto, como as que devem aparecer em destaque) deverão ser indicadas, após a citação, com as seguintes informações, entre parênteses: sobrenome do autor em caixa alta, vírgula, ano da publicação, abreviatura de página e o número desta. Exemplo: (COSTA, 2003, p. 1-10) (NBR 10520/03). Evitar a utilização de idem ou ibidem e Cf. Quando for utilizado o apud, colocar as mesmas informações solicitadas anteriormente para o autor do texto de onde a citação foi retirada. Exemplo: (COSTA, 2003, p. 1-10 apud. SILVA, 1998, p. 23). Não esquecer de incluir todos os dados de ambos os autores. Colocar somente as obras consultadas diretamente nas Referências.
- d) Notas explicativas: se necessárias, devem ser colocadas depois do término do artigo e antes das Referências e devem ser numeradas seqüencialmente, sobrescritas, com algarismos arábicos, Fonte: Times New Roman, corpo 10.
- e) Títulos e subtítulos das seções, se expressos em palavras, sem numeração arábica, inclusive Introdução, Conclusão, Referências e elementos pós-textuais, sem recuo de parágrafo, em negrito, com maiúscula somente para a primeira palavra da seção. Se expressos somente em números, colocar o número seguindo as mesmas regras anteriores, mas sem pontuação.

### EXEMPLOS DE REFERÊNCIAS

Artigo de periódico:

SÁ, Olga de. "A narrativa e seus avessos: o inacreditável". Revista Ângulo – Especial João Guimarães Rosa. Lorena, v. 1, n.115, p. 122-6, 2008.

Livros:

HARBONE, J.B. Introduction to ecological biochemistry. 3. ed. London: Academic Press, 1988. p. 382.

Capítulos de livros:

KUITERS, A.T.; VAN BECKHOVEN, K.; ERNST, W. H. O. "Chemical influences of tree litters on herbaceous vegetation". In.: FANTA, A. (Ed.). Forest dynamics research in Western and Central Europe. Washington: Pudoc, 1986. p.140-170.

Monografias, dissertações e teses:

ROEFERO, E. L. De Eros ao abismo: um estudo do Desejo em Felicidade clandestina, de Clarice Lispector. 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado Literatura e Crítica Literária) – São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

BRITO, E. O produto de chapas de partículas de madeira a partir de maravilhas de Pinus elliottii. Var. Elliottii plantado no sul do Brasil. 1995. 120 f. Tese (Doutorado em Engenharia Florestal) – Setor de Ciências Agrárias, Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1995.

Congresso, Conferências, Encontros e outros eventos:

CARVALHAL, T. F. "A intermediação da memória: Otto Maria Carpeaux". In: II CONGRESSO ABRALIC – Literatura e Memória Cultural, 1990. Anais..., Belo Horizonte. p. 85-95.

Citação de citação:

MARINHO, Pedro. A pesquisa em ciências humanas. Petrópolis: Vozes, 1980 apud

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. Técnica de pesquisa. São Paulo: Atlas, 1982.

Documentos eletrônicos:

BELLATO, M.A.; FONTANA, D.C. El nino e a agricultura da região Sul do Brasil. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/nino2..> Acesso em: 6 abr. 2001.

CD-ROM:

KOOGAN, A.; HOUASSIS, A (Ed.) Enciclopédia e dicionário digital 98. Direção geral de André Koogan Breikman. São Paulo: Delta: Estação, 1998. 5 CD-ROM. Produzida por Videolar Multimídia.

O texto original deve ser enviado ao endereço eletrônico [Olgasa@fatea.br](mailto:Olgasa@fatea.br)

# Central do Brasil: alegoria e realidade

## *Gerson Tenório dos Santos*

*Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Coordenador do Curso de Letras da UNICASTELO e Coordenador do Curso Lato Sensu em Literatura Contemporânea da UNICASTELO.*

## *Paulo César Carneiro Lopes*

*Doutor em Literatura Brasileira (USP), Professor do Curso de Letras da UNICASTELO, Professor do Curso Lato Sensu em Literatura Contemporânea da UNICASTELO e autor de **Dialética da Iluminação**: estudo de **Corpo de Baile**, de Guimarães Rosa (Nankin, 2014).*



<http://teleguiado.portalvox.com/wp-content/uploads/sites/11/2014/04/central-do-brasil.jpg>

### **RESUMO**

O objetivo deste artigo é fazer uma análise do filme **Central do Brasil** a partir da relação alegoria/símbolo discutida dentro de uma longa tradição na qual se inclui Walter Benjamin, principalmente como abordado em sua obra **Origem do drama barroco alemão**. A análise alegórica dos nomes de Josué e seus irmãos e da temática da busca do pai nos mostra o processo de humanização e a busca do sentido, que de maneira geral atinge todos as personagens do filme, mas em especial Dora, que experiencia, a partir do encontro com Josué, uma verdadeira transformação, que preenche de significado a sua vida até então vazia e destituída de amor ao próximo.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Central do Brasil; cinema; alegoria; símbolo; realidade

### **ABSTRACT**

The objective of this Article is to make an analysis of the movie **Central do Brasil** departing from the relation allegory/symbol discussed within a long tradition in which includes Walter Benjamin, mainly as approached in his work **Origins of Tragic German Drama**. The allegorical analysis of the names of Josué and his brothers along with the theme of the search for the father shows us the process of humanization and the search for meaning that generally affects all the characters of the movie, but in particular Dora, that experiences after meeting Josué a true transformation that fills of meaning her life until then empty and bereft of love for the neighbor.

### **KEYWORDS**

Central do Brasil; film; allegory; symbol; reality

## INTRODUÇÃO

Neste artigo, buscamos fazer uma análise do filme **Central do Brasil** à luz do conceito de alegoria e realidade, tal como a crítica literária a tem feito dentro de uma longa tradição. A alegoria, a despeito de sua longa tradição de polêmicas, sempre foi um elemento central para os estudos literários e, recentemente, para o próprio cinema. O filme ficcional, como é o caso do filme que iremos analisar, pode, evidentemente, ser classificado como literatura. Ele deve ser classificado como pertencente ao gênero dramático. Hegel, em seu **Curso de estética** – em que, evidentemente, não se fala de cinema, já que este ainda não existia –, apresenta o teatro como uma síntese de todas as artes, já que, para se montar uma peça, pode-se usar, e costuma se usar, elementos de todas as outras artes. Sendo a peça um texto literário, no momento de sua montagem e execução, usam-se as artes plásticas, a dança, a música... Podemos pensar, com Vittorio Hösle, que hoje, o filme cumpre este papel, de forma mais completa, que o próprio teatro.

Walter Benjamin, em sua obra **Origem do drama barroco alemão**, contrapõe-se ao conceito romântico de alegoria. Para Goethe, o poeta pode apreender e representar o particular por meio do símbolo, que tem caráter de universalidade. Por esta razão, segundo o poeta alemão, o símbolo seria superior à alegoria, já que por meio da forma alegórica o poeta, de modo inverso, partiria do universal para chegar ao particular. Benjamin, em contraposição a isto, ao analisar o drama barroco e sua relação com a história, atesta que só se pode atingir o universal de forma precária, fragmentar e melancólica<sup>1</sup>. E é, pois, a alegoria que permite revelar a *facies hippocratia* da História, com sua face doente, que nos revela uma paisagem primordial petrificada (Cf. BENJAMIN, 2004, p. 180). Longe da ideia romântica de que a arte tem acesso à totalidade de uma história triunfante, Benjamin denuncia a história moderna como sofrimento, melancolia, opressão, barbárie, cabendo justamente à arte resgatar, por meio da alegoria, nas ruínas da história, no fragmento, na incompletude, o desejo de eternidade. Assim, a alegoria tem um caráter claramente dialético, pois em sua negatividade

<http://1.bp.blogspot.com/-vEUyyo6mzAM/UUzOmLC6m4/AAAAAAAAAQE/ZAVgHdWrayE/s1600/central-do-brasil-1998-02-g.jpg>



reveladora das dores e da angústia do mundo histórico é capaz de revelar a possibilidade de uma existência autêntica que, inclusive, não se prende ao aqui e agora, experiência esta presente na aura a que o homem da reprodutibilidade técnica não tem mais acesso, mas que pode ser vislumbrada por meio da dialética da alegoria. O que está em jogo na dialética da alegoria é o problema do sentido, já que para Benjamin, no domínio do simbólico, que entra em crise na modernidade, há correlato entre nome e coisa, uma dimensão imanente de autenticidade que prescinde do sujeito. E é isto que, ao nosso ver, Benjamin busca preservar com o conceito de aura. Já no domínio do histórico, do homem após a expulsão do paraíso, o nome não mais pode significar por si mesmo e necessita de um signo que represente a coisa para um intérprete. É por isso que a alegoria está mergulhada na história e possui uma dimensão subjetiva. Ou seja, o alegorista opera por meio de fragmentos descontextualizados, construindo novos sentidos ao juntá-los com outros fragmentos. Sem o alegorista, a coisa permaneceria transitória, muda e sem sentido. A alegoria, portanto, não é uma figura ilustrativa, como a via a retórica antiga, mas um procedimento, uma metodologia que problematiza a história e recolhe no seio da estética um algo mais que não pode ser captado nem na coisa em si, que não é mais nome nem no signo linguístico, que se encontra destituído de seu caráter totalizante. A alegoria ao reconfigurar o sentido, a partir de fragmentos recompostos em novos contextos, não nega a história, mas não se torna refém dela, o que a tornaria vazia de significado. Em vez disso, traz com os novos significados as marcas dos contextos anteriores, fazendo com que haja uma espécie de redenção do sentido original:

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o *símile* se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos *rebus* áridos, que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao meditativo, por confuso que ele seja (BENJAMIN, 1984, p. 198).

O cinema, visto por Benjamin como o ápice da fragmentação da cultura moderna pelo fato de ser constituído pelos fragmentos reunidos pela montagem, pode ser tomado, *par excellence*, como uma arte alegórica. Muito embora esteja imerso na Indústria Cultural e tenha um caráter altamente alienante e cerceador da experiência humana, como o viu Adorno, é possível destacar em alguns filmes o caráter aurático do cinema, como observa Rouanet no que ele chama de *grande cinema* (Cf. 1990, p. 62). Não se trata aqui de mera recuperação da experiência autêntica franqueada pelo símbolo, pois cinema é uma arte intersemiótica. Mas de permitir ao espectador uma participação mais intensa com uma certa dimensão da experiência humana que se abre por meio da alegoria, ou, dito de outra forma, o de promover um adensamento dos significados postos em jogo pelo filme, subvertendo, por instantes, nossa relação com o vazio, a miséria e a violência de nosso cotidiano social moderno e abrindo portas que nos fazem mais críticos e abertos ao poder transformador do amor, da esperança e da justiça. Este é o caso do filme **Central do Brasil**, que passaremos a analisar.

## A ESTRUTURA NARRATIVA DE **CENTRAL DO BRASIL**

**Central do Brasil** é a estória de um encontro. E, a partir deste encontro central, ele nos fala de diversos encontros e desencontros. De desejos de encontros, de desencontros dolorosos, de frustrações e esperanças.

O encontro central é aquele entre Dora, uma mulher amarga e desiludida, e de Josué, um menino de nove anos que sonha encontrar seu pai. Dora, professora aposentada, para complementar seu míngua salário, trabalha na estação de trem Central do Brasil, escrevendo cartas para pessoas que não sabem nem escrever nem ler. Ela escreve as cartas mediante pagamento e, para aqueles que o querem, cobra um pouco mais para colocá-las no correio. Cobra um pouco mais para fazê-lo, mas não o faz. Leva as cartas para casa, destroi a maioria e algumas poucas ela as engaveta para decisão posterior; contudo, pelo que indica o filme,

o destino delas nunca é o correio.

O encontro entre ela e Josué começa no dia em que este vai com a mãe, Ana Fontenele, para que Dora lhes escreva uma carta. Trata-se de uma carta para o pai do menino, Jesus de Paiva, que mora em Bom Jesus do Norte em Pernambuco. A mãe dita uma carta dura, em que afirma, logo de saída, ter sido o aparecimento de Jesus a pior coisa que aconteceu em sua vida; afirma também estar escrevendo apenas para satisfazer o menino, que deseja muito conhecê-lo. Poucos dias depois, no entanto, ela volta e, afirmando estar arrependida do que disse na primeira carta, quer trocá-la por outra. Dita então a nova, em que revela ainda amar Jesus e se dispõe a ir com o Josué até Bom Jesus do Norte, para se encontrarem com ele.

No entanto, quando mãe e filho estão indo embora, esta é atropelada e morre. Josué, com auxílio de Dora, acaba sendo entregue por um funcionário corrupto da estação, para um grupo que, ao que parece, matava as crianças para vender os órgãos. Posteriormente, no entanto, recriminada pela amiga Irene, acaba se arrependendo; vai até a casa onde entregara Josué e foge de lá com ele. Acaba, através de uma longa jornada cheia de incidentes, indo com ele até Bom Jesus do Norte, para deixá-lo com o pai.

Durante este processo vai crescendo entre eles, em meio a um diálogo complexo, muitas vezes marcado por palavras duras e agressivas, uma grande ternura e solidariedade.

Ao longo da viagem acontecem novos encontros e desencontros. Os dois perdem o ônibus em que estavam e conseguem carona com César, um bondoso caminhoneiro evangélico; aos poucos cresce um clima amoroso entre ele e Dora, no entanto, assustando-se ao ver seu mundo de valores ameaçados pelo que Dora parece representar para ele, César foge, abandonando-os em uma parada. Em troca de um relógio, Dora consegue lugar em um caminhão de romeiros que está indo para Bom Jesus do Norte. Chegam enfim. Antes de irem procurar o pai de Josué, há mais um diálogo entre este e Dora, em que ela, como já havia feito outras vezes, tenta preveni-lo contra o pai. Josué reage, como sempre, reafirmando as qualidades deste. Ao chegarem ao endereço da carta, são recebidos

por uma senhora mais velha, que confirma ser ali a casa de Jesus; ele não estava, mas chegaria logo. Em seguida aparece a esposa, com duas crianças. Depois chega o pai. Quando Dora manifesta seu desejo de falar-lhe em particular ele pede à mãe e à esposa para saírem e escorraça um dos filhos que quis continuar por ali. Josué, algo perplexo, observa tudo. Quando Dora lhe diz do que se trata, ele parece estar disposto a aceitar o filho, contudo, ao ver a carta de Ana, sorri aliviado: ele era o Jessé e não o Jesus, este era o antigo morador da casa, de quem ele a comprara. Depois de pegar para eles o novo endereço, comenta com Dora, de passagem – e Josué escuta entristecido –, que Jesus bebera todo o dinheiro da venda.

O pai havia mudado para a Vila do João, bem distante dali. Dora descobre que sua amiga Irene havia mandado um dinheiro que ela pedira para outro lugar, Bom Jesus da Lapa. Eles estão novamente sem dinheiro, sem comida e longe do pai. Dora está nervosa, descarrega no menino sua raiva. Este, sentindo-se ofendido, deixa-a falando sozinha e sai correndo, some no meio da multidão. Dora sai atrás dele, mas não o alcança. Andando o mais rápido que pode por entre a multidão, Dora grita pelo nome de Josué. Parece uma busca inútil. Os romeiros rezam em voz alta. Ouvimos fragmentos de oração: agradecimentos, pedidos, esperanças... Ela entra na igreja, passa pela sacristia, chega à sala dos milagres. Anda devagar. Parece meio tonta. Fotos. Velas. Pessoas. Imagens. Quadros. Ela diz: Josué. Uma mulher com os dedos nos lábios pede silêncio. Lá fora explodem fogos. Dora desmaia. E então, inesperadamente, surge Josué, que a acolhe com carinho.

Na cena seguinte eles estão na rua, ele sentado de pernas cruzadas e ela com a cabeça em seu colo. Dora olha para o menino, que faz carinho em sua cabeça. Os dois ficam por um instante entregues a esta cena de ternura e amor.

Depois disso, caem as últimas barreiras entre eles. O encontro se completa. No entanto, o fato de estarem *perdidos* ali, sem nem um centavo, não havia mudado. Até que Josué, diante de uma circunstância favorável, apresenta Dora como *escrevedora* de cartas e, por meio deste seu *antigo ofício*, agora com apoio da loquaz propaganda do

menino, ela consegue uma boa quantidade de dinheiro. Ela comenta, brincando: *Estamos ricos*, ao que o menino responde que daria até para comer. Mas dá para bem mais. Ele compra um vestido de presente para ela. Os dois passam a noite em um hotel e, no dia seguinte, podem ir de ônibus até o novo endereço. Neste meio tempo, há uma cena bastante significativa que vale a pena ser destacada. Ao chegarem no hotel, Josué, depois de vacilar um pouco, joga as cartas no lixo. Dora, assustada, o interrompe: não fizesse aquilo! Ele, ingenuamente, pergunta se deveria rasgar primeiro, ao que ela retruca que não, que depois verá o que vai fazer com elas. E quando os dois estão no ponto, esperando o ônibus, ele, comovido, a vê ir até a agência do correio para mandar as cartas. Ela, transformada por aquele profundo encontro amoroso com o menino, já não consegue manter seus *pequenos deslizes* antiéticos.

Chegam enfim ao novo endereço: uma vila com centenas de casinhas iguais, resultado de uma ocupação, como ficamos sabendo mais tarde. Mas, ao chegarem ao suposto novo endereço de Jesus, mais uma decepção. Ele já não mora ali também. E desta vez já nem sabem indicar um novo destino. O novo morador diz que ele sumiu no mundo e nem tem ideia se irá voltar ou não. Outro detalhe importante: de dentro da casa, enquanto eles conversam com o homem, sai um menino que sobe em uma bicicleta e afasta-se dali.

Josué, cabisbaixo, também se afasta da casa. Dora o alcança no meio do caminho e eles travam um diálogo que, no contexto do filme, carrega-se de significações. Josué pergunta se o pai não iria mesmo voltar. Dora diz que não, que acha que não. Ele diz que vai esperá-lo. Ela diz que não adianta e, agora categórica, embora suave, reafirma que o pai não voltará e convida o menino para ficar com ela. Ele aceita.

No entanto, quando os dois acabam de sair da rodoviária, com as passagens de volta para Bom Jesus da Lapa, são abordados por Isaías – filho mais velho de Jesus –; o menino da bicicleta o avisa que havia gente de fora procurando por seu pai.

Isaías é extremamente simpático e faz questão de levá-los para tomarem um lanche em sua casa. Lá eles conhecem também Moisés, o segundo filho.

Josué – que eles pensam chamar Geraldo, por informação errada deste, e que não sabem ser seu irmão mais novo – harmoniza-se muito bem com Isaías e Moisés: junto com Moisés, faz um pião como um que ele já carregava no começo na estória e que, neste momento, percebemos ter sido presente do pai; os três jogam bola juntos, e, à noite, dormem na mesma cama, Josué entre os dois, como que protegido por eles.

Dora, na tarde que precedera aquela noite, havia lido para eles uma carta que o pai mandara para Ana Fontenele, e que eles, sem saberem ler, haviam guardado até aquela data. Na carta, que completa em nossa mente mais uma estória de encontros e desencontros, a história de amor de Ana e Jesus, este conta que foi para o Rio de Janeiro atrás dela, mas que entendera que ela havia voltado e por isto, agora, também estava voltando para, enfim, ficarem juntos, os dois e os filhos. Durante a leitura houve uma comoção; ao fim Isaías diz: *ele vai voltar*. Moisés, embora também comovido, retruca: *volta nada*, e Josué, com aprovação de Isaías, finaliza: *um dia ele volta*.



[http://lounge.obviousmag.org/sintoma\\_ii/Arn8.1.jpg](http://lounge.obviousmag.org/sintoma_ii/Arn8.1.jpg)

Na manhã seguinte, Dora se levanta, passa batom nos lábios, veste o vestido que Josué lhe deu, olha os três irmãos que dormem juntos e parte, deixando em um móvel, debaixo de um quadro onde estão juntos Ana e Jesus, e onde já está a carta deste último, também a carta que Ana ditou para ela.

Josué acorda de repente. Levanta-se, procura por Dora e, não achando-a, sai correndo só de short, pelas ruas da cidade, buscando-a.

Ela embarca. O ônibus parte. Enquanto, extremamente emocionada, escreve uma carta para o menino, ouvimos sua voz em off. Na carta ela afirma que Josué está certo, que o pai existe, é tudo que o menino pensa e um dia vai voltar. Diz também que é melhor ele ficar com os irmãos que têm muito mais a lhe oferecer do que ela.

Josué percebe que não vai mesmo conseguir alcançá-la. Para. Pega a foto que tirou com ela junto ao Pe. Cícero, pouco depois de terem vendido as cartas. Paralelamente, Dora, já tendo terminado de escrever a carta, também olha saudosa uma cópia do mesmo retrato. Apesar da tristeza pela separação, há nos dois uma alegria nova: o encontro entre eles foi verdadeiro e profundo, apesar do medo dela, também dito na carta, ele não a esquecerá, o amor os unirá para sempre.

## ALEGORIA E REALIDADE EM *CENTRAL DO BRASIL*

*Central do Brasil* é, sem dúvida, um dos melhores filmes do cinema brasileiro. E, como tal, as análises interpretativas que ele possibilita são muito grandes. Há nele temas e questões que atravessam toda a tradição da Literatura Ocidental. Há, por exemplo, a temática da busca do pai, que vem sendo tratada por diversas e importantes obras ao longo da literatura moderna. Ele nos possibilita também discutirmos a controversa questão do símbolo e da alegoria, tal como o fizemos na introdução.

Na verdade, no filme, estas duas questões se entrelaçam. Podemos dizer que o tema central do filme é a questão da busca do pai, e, por outro lado, reconhecemos, sem grande esforço, que este

tema é tratado evidentemente de forma simbólico/realista e alegórica ao mesmo tempo.

No que se refere à temática da busca do pai, parece-nos que ela é tão forte e constante na nossa cultura ocidental moderna exatamente pelo fato de representar um dos problemas centrais desta cultura: a questão do sentido. Como se sabe, nas chamadas – talvez indevidamente – sociedades tradicionais, os mitos fundadores destas, são aceitos praticamente de forma unânime e garantem, assim, a continuidade de seu sentido. Na cultura ocidental, de modo muito específico na cultura ocidental moderna, não há esta adesão incondicional às narrativas fundantes, doadoras de sentido. A dúvida, o princípio desconfiança, espalham-se poderosamente por toda parte e solapam qualquer intenção de unanimidade ideológica.

Há, no nosso entender, aspectos muito positivos neste processo. É graças a ele que, perdendo o medo da natureza, os homens conseguem desenvolver com uma radicalidade assombrosa as ciências particulares. Por outro lado, ele traz também os seus perigos. Podemos dizer, sem medo de errar, que foi ele quem possibilitou o grande desequilíbrio ecológico que hoje nos ameaça. Vivemos em um mundo onde não há as antigas seguranças míticas do passado. Mais que nunca somos obrigados a sermos responsáveis por nossos atos, pois sabemos que eles, e não forças sobrenaturais, míticas, é que decidirão quanto ao nosso destino.

As raízes mais antigas desta destruição da confiança nos mitos vêm, pensamos, da tradição grega e da tradição judaica; de modo mais específico da filosofia grega e da revelação judaica. O cristianismo, ponto de intersecção destas duas tradições, potencializou os princípios críticos de ambas. Jean Pierre Vernant mostra, por meio de seus estudos, que a filosofia grega, desenvolvendo o processo de pensar radicalmente por meio de conceitos e por meio do debate público, dessacralizou a natureza. Na tradição judaica, por sua vez, pela própria ideia que foi se consolidando cada vez mais de um Deus criador que cria tudo do nada, esta dessacralização já se dá desde o início, pois o mundo, o universo inteiro, sendo criatura, não é divino.

No entanto, nem na tradição filosófica grega, nem na tradição judaica, e, evidentemente, nem na tradição cristã, a questão do sentido é eliminada. A ideia do Absoluto transcendente, que se consolidada a partir do encontro destas tradições, não elimina o sentido do mundo, pois, sem se confundir com esta realidade, o Deus transcendente é o seu fundamento e a garantia de seu sentido.

Podemos dizer, com Henrique de Lima Vaz, que no século XIII, esta concepção encontrou sua expressão mais equilibrada no pensamento de Tomás de Aquino. A partir daí, no entanto – e o pensamento de Duns Escoto e Guilherme de Ockham expressam esta realidade de forma complexa – inicia-se um lento processo de desequilíbrio que, ao longo da modernidade, vai culminar em uma forte tendência para a falta de sentido do universo e da vida. Para muitos, teórica ou praticamente, a vida se torna uma *paixão inútil*, para usarmos uma expressão famosa de Antoine de Roquentin, personagem de **A náusea**, de Jean Paul Sartre.

Em grande medida, a temática da busca do pai é uma resposta a esta questão. Como se sabe, a tradição ocidental manteve, ao longo de sua história, a associação entre Deus e pai, vinda do cristianismo. Jesus, radicalizando uma ideia já presente no judaísmo, mesmo mantendo o caráter transcendente do Absoluto, o traz para perto, para a intimidade de cada um, por meio da metáfora paterna. Assim, se consolida uma concepção de Deus como *pessoa*, pai amoroso que cuida de sua criação. O grande desafio posto pela existência do mal – *se Deus existe, é poderoso e bom, como se explica o mal no mundo?* – só pode ser posto a partir desta concepção de Deus/pai. Assim, o sentimento de ausência do pai, a busca constante, às vezes desesperada, deste, que vemos tantas vezes em nossa literatura moderna, parece ser uma representação imagética da questão do sentido.

No filme **Central do Brasil** ela é tratada de forma magistral. Na verdade, ele consegue apresentá-la de forma complexa, articulando com precisão realismo e alegoria. O filme é evidentemente realista – no sentido amplo do termo –, contudo, ele se utiliza também de forma quase evidente, de

alegorias muito significativas. A estória do menino pobre, de origem nordestina, que busca ansioso seu pai é absolutamente plausível do ponto de vista realista. Isto, no entanto, não elimina o fato de que os nomes das personagens: Jesus, Josué, Isaías e Moisés, tornem-se, na economia interna da obra, poderosas chaves alegóricas de interpretação. E, mais do que isto, o significado básico da narrativa realista, ao invés de chocar-se com a interpretação alegórica, é reforçado e aprofundado por esta.

Esta relação já começa desde o início do filme. Este se abre com uma cena mostrando, pela manhã, a chegada de trabalhadores na estação de trem, Central do Brasil; logo em seguida entra a imagem de uma mulher ditando uma carta que fala de seu amor e fidelidade: seu amado está preso, mas ela vai esperá-lo. Em seguida, em oposição a esta relação amorosa, vem a cena de um senhor ditando uma carta para um *amigo* em quem confiou e que o traiu. Há, como se vê, uma relação antitética entre as duas cenas: a primeira afirma sua fé no amor, a segunda fala de uma traição, uma resposta negativa diante de um ato de amor, confiança e amizade.

A terceira carta ditada é a de Ana Fontenele. Seu início é muito significativo e irônico. *Jesus*, afirma ela, *você foi a pior coisa que aconteceu em minha vida*. Jesus, como se sabe, é a referência fundadora do cristianismo, tradição que, no Ocidente, afirmou existir um fundamento amoroso para o universo, fundamento este que garante seu sentido. Quando Ana diz em destaque, *Jesus*, sua fala lembra algo muito comum na cultura popular brasileira: um depoimento religioso que agradece ou pede alguma coisa a Jesus, o revelador e expressão pessoal deste Deus amoroso. No entanto, ao invés de pedir ou agradecer, ela acusa: *você foi a pior coisa que aconteceu em minha vida*. Vemos, logo em seguida, que o *Jesus* dela não é o Jesus do cristianismo, é um homem com quem ela teve um caso amoroso, que lhe deu um filho: Josué. Segundo Ana, como vemos na sequência da carta, só por causa do menino é que está escrevendo para ele; havia explicado para o filho que o pai não prestava, no entanto, mesmo assim ele queria conhecê-lo. Esta carta, a um primeiro olhar, parece ser do mesmo tipo da segunda, ou seja, parece



[http://lounge.obviousmag.org/sintoma\\_ii/Arn8.1.jpg](http://lounge.obviousmag.org/sintoma_ii/Arn8.1.jpg)

falar da decepção com o amor. No entanto, se a analisarmos com um pouco mais de cuidado, veremos que não é assim. Podemos dizer que ela é uma espécie de síntese entre as duas primeiras. Ela fala, evidentemente, explicitamente, de uma decepção amorosa, contudo, o próprio fato de Ana estar escrevendo, mostra que esta decepção não é total, que há esperança de que este amor ainda possa existir. Já nesta cena – mas com o avançar do filme isto fica cada vez mais claro –, o fato dela afirmar estar escrevendo só para atender ao filho, não passa, de fato de desculpa. A própria Dora, ao comentar a carta com sua amiga Irene, afirma que a mulher está apenas usando o desejo do menino conhecer o pai como desculpa para, como diz ela, *ter o seu homem de volta*. E isto fica absolutamente claro quando, um pouco adiante no filme, ela volta com o filho à estação para ditar uma nova carta. Antes de fazê-lo, afirma ter sido muito dura com Jesus na carta anterior e revela, explicitamente, que ainda o ama. Na nova carta, fala na possibilidade de ir com o filho encontrar-se com ele no mês seguinte, quando estará de férias. Também faz referência a duas outras pessoas – que mais tarde

vamos descobrir serem dois outros filhos de Jesus com quem ela conviveu enquanto estiveram casados – Isaías e Moisés.

Além do nome Jesus, já comentado, os nomes dos três filhos também são evidentemente significativos. Os três referem-se a três nomes fundamentais da tradição judaica e, portanto, também à tradição cristã que se põe como herdeira direta desta. E, mais do que isto, referem-se a momentos fundamentais da história do povo judeu, ou seja, do processo que este povo entende como sendo o processo de revelação libertária que Deus lhe faz para o bem de toda a humanidade. O que no começo parecia uma predileção *daquele* Deus àquele povo revela-se algo muito maior: o Deus único se revelando para toda humanidade, *inicialmente* por meio daquele povo. As próprias escrituras judaicas mostram não um Deus dos judeus, mas sim um Deus da justiça.

Moisés é, praticamente, o fundador histórico do povo judeu. Tendo sido criado como neto do Faraó – representante máximo do poder no Egito, uma espécie de rei divino –, descobre, mais tarde, ser irmão dos escravos e solidariza-se com eles em sua dor. Esta sua experiência ética o leva a uma nova experiência mística, na qual ele se encontra com o Deus não sacrificial da narrativa sobre Abraão, mito fundante de um daqueles grupos escravizados no Egito. O fato é que, a partir destas experiências, Moisés não apenas rompe com sua antiga família, com sua classe, com o Faraó e tudo o que ele representa – a justificativa divinizada do sacrifício de milhares de seres humanos, por meio da escravidão, para sustentar o privilégio de outros –, mas põe-se frontalmente contra eles. Todos aqueles escravos que se uniram em torno deste projeto libertador encabeçado por Moisés foram os fundadores históricos do povo judeu.

Josué, por sua vez, foi um grande líder judeu, que substituiu Moisés na busca da terra prometida. O Josué do filme é filho de Jesus, e este é um fato plenamente coerente do ponto de vista de uma lógica realista, pois, como se sabe, é muito comum ao povo nordestino, o hábito dos filhos receberem nomes semelhantes ao de seus pais. No entanto, o seu lado alegórico, já dado pela simples referência bíblica, neste caso faz-se ainda mais forte se pensarmos

um pouco mais sobre estes dois nomes. Olhemos mais de perto para eles, para estes dois nomes que, na verdade, é um só: Josué ou Jesus<sup>2</sup>, Iehoshua em hebraico, significa Deus salva. Como podemos ver em **Números**, quarto livro do **Pentateuco**, Josué foi um nome dado por Moisés ao seu discípulo Hoshea (Nm 13, 16) e, portanto, desde sua origem ele tem um significado alegórico, indicando a ação libertadora de Deus junto aos homens.

A personagem bíblica Josué já aparece desde o **Pentateuco** – os cinco primeiros livros da **Bíblia Hebraica** –, contudo, logo após este, ele surge como a personagem principal de um livro que leva o seu nome. Sua ligação com os cinco primeiros é tão grande que alguns preferem falar em **Hexateuco**. A personagem Josué tem, de fato, uma relação de continuidade e complementariedade com Moisés. Moisés foi aquele que, em nome de um Deus libertador, opôs-se à escravidão que sustentava o império do Egito. Josué, antes assistente deste, torna-se, após sua morte – o livro **Josué** começa exatamente neste ponto – o guia que irá conduzir o povo para a conquista da terra prometida, terra na qual Moisés não entrou.

Antes de seguirmos a reflexão sobre os nomes pode ser interessante pensarmos um pouco no significado da própria ideia de terra prometida. A promessa de uma terra de plenitude de vida, terra onde jorram leite e mel, ao longo da história vai, cada vez mais, tendo sua carga semântica ampliada e transformada na tradição judaico-cristã. Aos poucos, ela passa a representar não só uma terra específica, para um determinado povo, mas a própria paz e justiça em toda a terra, para todos os povos que, superando todas as diferenças, viverão em perpétua harmonia, entre si e com Deus. A expressão mais completa desta visão se encontra exatamente no livro de Isaías, que, em certo sentido, podemos dizer ser a carta programa de Jesus.

Vemos assim uma profunda ligação entre as quatro personagens que dão nome aos três filhos e ao pai, do filme. Os quatro falam desta fé em e desta busca de um Deus que, cada vez mais, se revela como pai amoroso e justo que, apesar de todas as contradições da história, é a garantia de sentido da vida.

No livro de **Josué** a terra prometida é *personagem* fundamental, chegando alguns a dizer mesmo que é ela a personagem principal. Algo que já estava implícito no processo de sua busca desde o começo, agora explicita-se com total clareza: a terra prometida<sup>3</sup>, que é dom de Deus, só será alcançada com a co-laboração dos homens. O dom tem de ser também conquista.

Este ponto, parece-nos, pode ser uma chave de grande capacidade interpretativa para o filme. Por meio dos nomes, pela busca insistente do pai, Jesus – metáfora de Deus para a cultura ocidental –, há, evidentemente, como estamos indicando, uma pergunta sobre a existência ou não de um sentido da vida, ou, em linguagem religiosa, a pergunta sobre a existência ou não de Deus. A busca aparentemente infrutífera do menino, todo o seu sofrimento, e o sofrimento de tantas pessoas que vai sendo mostrado, parece trazer implícitas em si a dramática pergunta que, desde o século XVIII foi sendo posta de forma cada vez mais pungente diante de tanta dor: *Onde está Deus agora?*. A terra prometida – a realização plena dos seres humanos na justiça e no amor – parece não chegar nunca. A violência parece se impor. Sua voz eleva-se como última palavra da história.

Esta pergunta, no entanto – apesar da dramaticidade de sua colocação a partir da modernidade –, não é nova. Podemos mesmo dizer, com o pensador uruguaio, Juan Luis Segundo, que ela está presente no núcleo central do cristianismo. Para Segundo, o cristianismo pode ser resumido neste ato de fé: *Nenhuma forma de amor se perde na história*. Assim, o cristianismo se mostra realmente como continuidade da tradição judaica que, ao afirmar a existência de Deus, não afirma a existência de um Deus qualquer, mas de um Deus que é exatamente a garantia de a violência não ser a última palavra da história<sup>4</sup>. Mas, este reino, onde justiça e paz se abraçarão, prometido e garantido por Deus, terá também de ser conquistado. Pois a sua plenitude, o amor, não se pode impor. Será sempre uma proposta a pedir dos seres humanos uma resposta.

Diante da pergunta impaciente sobre quando chegará esta terra prometida, este Reino de justiça e liberdade, Jesus, nos **Evangelhos**, responde que

o reino não chegará assim de uma forma ostensiva, imposta por Deus, o reino já está no meio dos homens, o reino já começa a se concretizar em todas as práticas de verdadeiro amor. E o apóstolo João, tirando todas as consequências desta ideia, afirma que qualquer experiência de amor já é experiência de Deus.

E é esta a resposta que o filme nos dá por meio de suas imagens poderosas, por meio de sua narrativa singular. Quando as relações entre as pessoas vão superando os egoísmos, quando por meio do amor surgido entre elas, o pai vai deixando de ser uma realidade distante e vai se tornando algo mais próximo e palpável.

Josué, a personagem bíblica, leva o povo para a terra prometida por meio da guerra, por meio, às vezes, de uma violência injustificada, que, atualmente, só podemos aceitar como parte de um complexo processo dialético da história, por meio do qual vai havendo um amadurecimento do povo judeu, que, só aos poucos, percebe que a verdadeira libertação não pode se dar por meio da violência, pois esta é que é a raiz da opressão. Ao compararmos a *terra prometida* conquistada por Josué com aquela sonhada pelo profeta Isaías – e talvez seja interessante observar que apesar dos três irmãos do filme serem muito simpáticos e amistosos, Isaías é, sem dúvida o mais amoroso e acolhedor –, podemos ver com toda clareza o fruto final deste amadurecimento.

Perpassa por todo o livro de Isaías a ideia de um mundo ideal quando todas as nações reconhecerão um Deus único – Deus de justiça e perdão – e, por isto, viverão em paz e harmonia. Esta ideia se amplia, inclusive, para a ideia de uma harmonia universal, em que até os animais selvagens e os répteis venenosos conviverão com os animais domésticos e com os homens sem se agredirem. Estas imagens são famosas e, normalmente, quando se ouve falar do livro de Isaías são elas que primeiro surgem em nossas mentes: armas transformadas em instrumentos de agricultura, o leão e o boi comendo juntos a forragem... Tudo isto, evidentemente, tem a ver com o desejo de paz e plenitude que habita o coração humano e que aparece no filme de diversas formas. Contudo, há no filme uma relação com o livro de Isaías muito mais significativa.

O que costuma se chamar o livro de Isaías, na **Bíblia**, não é um livro apenas, são três. Na verdade, há uma redação final, que apresenta o livro como um só, que vai do capítulo 1 ao 66, mas, de fato, eles parecem ser obra de *três Isaías*. O primeiro apenas era, realmente, o profeta Isaías; o chamado segundo Isaías, autor dos capítulos 40-55, teria sido um profeta anônimo, discípulo do primeiro e que escrevera na época em que os judeus estavam cativos na Babilônia, época em que, por sinal, o profeta Isaías já estava morto; e o terceiro, autor dos capítulos 56-66, por sua vez, teria sido outro profeta anônimo, discípulo do segundo, e que escreveu seu texto logo após o fim do exílio. Há grandes divergências entre os estudiosos sobre estas questões, mas, para o que nos interessa aqui, estas não interferem em nada.

O importante é que, no segundo Isaías, aparece uma personagem que pode nos dar uma poderosa chave de leitura para o filme **Central do Brasil**: o servo sofredor. Ele está feio e desfigurado por causa de seus sofrimentos, e todos consideram-no um ser desprezível, escória da humanidade. Todavia, será ele quem trará, por meio de sua resistência pacífica, a paz e a harmonia para toda a humanidade.

Quem será esta personagem? Apenas uma ficção messiânica meio amalucada do profeta? Alguns consideram que o autor estaria representando o profeta Jeremias. A tradição cristã o vê como uma figura representativa de Jesus. Sem descartar estas interpretações, há, no entanto, mais uma, bastante significativa para a leitura de nosso filme; conforme esta, o servo sofredor seria o próprio povo pobre que sofre no exílio babilônico.

Conforme o filme, partindo da chave alegórica dada pelos nomes, podemos entender então a busca de Josué pelo pai como a busca de todo este povo pobre e sofredor, exilado em sua própria terra, pelo sentido de suas vidas e seus sofrimentos, como a esperança de uma realização plena desta busca que é o dia-a-dia de cada um. Walter Benjamin fala em uma frágil força messiânica presente em cada um de nós, de modo muito específico nos mais pobres. E o próprio Jesus, ao que tudo indica, tomou esta passagem do segundo Isaías como seu projeto de vida; foi por isto que, para atribuir a ele o título

de Messias – Cristo, em grego –, a tradição cristã teve de esvaziar este vocábulo de toda sua carga semântica triunfalista.

Também Josué como representação figurativa de Jesus dentro da tradição cristã indica este amadurecimento da ideia de terra prometida: ele comanda o povo, por meio de uma violência arbitrária, para a conquista de uma terra concreta; o novo Josué, Jesus, convida cada ser humano a tornar-se líder de si mesmo, para juntos, na prática do amor e da justiça, criarem para todos, superando todas as disputas e rivalidade, uma nova Canaã, que será toda a terra, para todos os homens.

Assim, Jesus aparece – para a tradição cristã – como a realização plena de tudo o que sonharam e representaram Moisés, Josué e Isaías, ou seja, como realização da promessa feita ao povo judeu para toda a humanidade.

Mas é importante chamar a atenção para o fato de que a ideia central que se firmou principalmente a partir de Josué – a ideia de que a terra dada deverá ser também conquistada – não é eliminada. O que muda é a forma da conquista: em Josué ela se dá por meio da força em conflito com outros povos. Com Jesus, que recebeu de Isaías uma nova concepção da terra prometida – ela se dá pela prática da justiça e do amor buscando a solidariedade entre todos os seres humanos.

O filme mostra isto de forma muito bela: o inimigo não é o outro, é o egoísmo que faz do outro um rival, um obstáculo.

No filme, Jesus não aparece. Ou melhor, aparece como meta, como aquele que é buscado, como aquele que é esperado, ou mesmo como aquele que é negado e ridicularizado. Josué o busca com afinco, Isaías espera sua volta com confiança, já a esperança de Moisés é cheia de dúvidas e mágoas.

Dora, que no começo do filme é uma mulher amargurada, fechada em si mesma, descrente dos seres humanos, a princípio o ridiculariza, acusa-o de ser um bêbedo agressivo e violento que maltratava sua mulher e esta, por sua vez, no julgamento implícito de Dora, não passava de uma idiota submissa por ainda acreditar em Jesus. É interessante observar que, apesar de ser muito comum este tipo de relação em nossa sociedade

machista, o julgamento de Dora sobre aquele casal específico é totalmente arbitrário. Ela parte de pouquíssimos dados – um casal que brigou e se separou, uma mulher que, vacilante, busca a reconciliação – para desenvolver toda uma história negativa.

No entanto, depois do seu arrependimento de um extremo ato de egoísmo – a entrega do menino por dinheiro – e de seu esforço para reparar seu erro, esforço este que a leva, por meio de sua disponibilidade para ajudar o pequeno a achar o seu pai, a vivenciar uma história de amor – e não falamos aqui de seu curto *namoro* com o caminhoneiro, que também foi importante, que também aponta para a transformação que estava acontecendo em seu ser – que a transformou profundamente, ela reconhece que estava errada em seu julgamento. No fim do filme, na carta que está escrevendo para o menino, ela não nega mais a *existência* de seu pai, afirmando ser este um bêbedo inútil e agressivo; pelo contrário, reconhece que o pai, Jesus, o amor, iria de fato voltar, pois já está entre eles. *Você tem razão*, afirma ela literalmente, *seu pai ainda vai aparecer e, com certeza, ele é tudo aquilo que você diz que ele é.*

E, assim, o filme termina não com o fracasso da busca, nem com sua realização plena por meio de um encontro feliz com o pai, mas em uma expectativa cheia de esperança de um encontro final que já vai se fazendo realidade por meio de um convívio amoroso com os irmãos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Walter Benjamin, o cinema é um instrumento revolucionário, uma arte pedagógica capaz de levar as multidões ao autoconhecimento. Isto pode parecer exagero, especialmente no que concerne a inúmeros filmes construídos com o objetivo só de entreter, de impedir a reflexão ou de simplesmente vender-se como uma mercadoria, como a grande maioria dos filmes feitos em Hollywood ou em Bollywood. Mas não podemos e não devemos nos esquecer da dialética da alegoria, tal como pensada por Benjamin. Nesse caso, o cinema agiria como memória involuntária. Porém,

filmes como **Central do Brasil** são *avis rara*, pois o processo alegórico tem um caráter intencional e evidencia ainda mais o dinamismo alegoria/simbolismo. Se o caráter de realidade do filme poderia evidenciar simplesmente a triste condição social a que estão sujeitas as personagens do filme e, por extensão, nós, brasileiros, seu caráter alegórico nos fala de uma busca mais ampla, da necessidade de um encontro que é inerente a todo e qualquer ser humano que vive sob os escombros da história. A alegoria, moeda bifaciada entre a história e o símbolo, em **Central do Brasil** momentaneamente é capaz de nos retirar da distração e de evidenciar que o encontro de Dora e Josué, por alguns instantes, também nos redime de nosso egoísmo e de nosso desamor, tão típicos de uma sociedade desigual e violenta como a que vivemos. Por alguns momentos também nos encontramos com Dora, Josué e seus irmãos e somos tocados de maneira profunda pela mensagem do regresso de Jesus, que em última instância é a mensagem de que somente o amor pode superar todos os interesses, toda violência e é capaz de construir uma sociedade nova, justa e amorosa. Isto é revolucionário, como Benjamin o viu.

## NOTAS

- 1- Pessoalmente, contra a tendência predominante na atualidade, acreditamos que o sentido da vida e da história pode ser reconhecido pelo ser humano. Acreditamos na possibilidade de um pensamento capaz de articular o sentido *para além da fragmentação*; as intuições artísticas, neste sentido, podem ser, inclusive, pontos de partida para isto. Aqui, no entanto, não é o lugar apropriado para entrarmos nesta discussão. (Cf. OLIVEIRA, Manfredo Araujo. **Para além da fragmentação**. São Paulo: Loyola, 2002.)
- 2- Na época das escrituras cristãs foi que o nome se transformou em Jesus, para os judeus de língua grega (*Bíblia* – tradução ecumênica, p. 323).
- 3- No filme há também uma referência direta à questão

da terra, muito significativa. Quando Moisés está levando Josué e Dora para conhecerem a marcenaria deles, apontando para todas aquelas casas ele afirma: *Isto aqui, Dona Dora, é tudo invasão. Nos invadimos tudo*. Há, nesta cena, uma evidente referência ao MST, movimento dos trabalhadores sem terra, que é um movimento que luta pela criação de uma sociedade mais justa, tendo como ponto de partida a bandeira da reforma agrária. Desde o fim da escravidão, é esta uma das demandas principais para que o país possa superar suas gigantescas desigualdades e injustiças.

4- Como se sabe, Horkheimer, em uma longa entrevista que deu no fim de sua vida, afirma que, para ele, a possibilidade de acreditar em Deus nasce de um não aceitar a violência como última palavra da história.

## REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BÍBLIA** – tradução ecumênica (TEB). São Paulo: Loyola, 1994.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulinas, 1991.
- BÍBLIA DO PELEGRINO**. São Paulo: Paulus, 2000.
- CENTRAL DO BRASIL**. Direção de Walter Salles. Produção Brasil/França. Europa Filmes, 1998. DVD.
- HÖSLE, Vittorio. **O sistema de Hegel**. São Paulo: Loyola, 2007.
- JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. **Anuário de Literatura**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, n. 2, 1994.
- MESTERS, Carlos. **Paraíso terrestre** – saudade ou esperança? Petrópolis: Vozes, 2012.
- PEREIRA, Marcelo de Andrade. Barroco, Símbolo e Alegoria em Walter Benjamin. **Analecta**. Guarapuava: Universidade Estadual do Centro Oeste, vol. 8, n. 2, 2007.
- ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- SEGUNDO, Juan Luis. **O homem de hoje diante Jesus de Nazaré**. São Paulo: Paulinas, 1985.
- SOARES, Débora Racy. Reflexões sobre melancolia e alegoria em Walter Benjamin. **Travessias**. Cascavel: Unioeste, vol. 4, n. 2, 2010.
- TOMAIM, Cássio dos Santos. Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da continuidade. **Estudos de Sociologia**. Araraquara: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 16, 101-122, 2004.

# Chaplin, Literatura e Cinema

*Paulo Sergio Viana*

*Médico e escritor, membro da Academia de Letras de Lorena.*



[http://www.theplace2.ru/archive/charlie\\_chaplin/img/33346907dn6.jpg](http://www.theplace2.ru/archive/charlie_chaplin/img/33346907dn6.jpg)

## **RESUMO**

Focaliza as relações entre algumas obras literárias e alguns filmes famosos.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Literatura; cinema; Chaplin.

## **ABSTRACT**

It Focuses the relation between some literary works and some famous films.

## **KEYWORDS**

Literature; movie; Chaplin.

É sabido que os homens apreciam a simetria, e que por ela chegam à beira da obsessão. Benigna consequência dessa neurose universal tornou-se a curiosa necessidade de parear as artes. Com certa ingenuidade, casa-se a dança com a música, a pintura com a fotografia, a ópera com o teatro, a poesia com as artes plásticas. Resultam às vezes duvidosos casamentos, como de resto são duvidosos todos os casamentos.

Passada a lua de mel, passam os cônjuges às querelas, naturalmente. Um desses casamentos *arranjados* tem sido, desde que os Lumière fizeram marchar o famoso trenzinho na tela, o do noivo cinema com a noiva literatura. Insistente história de tapas e beijos, de amores e estranhezas. Dirão os defensores de uma tal felicidade conjugal que não faltam exemplos de harmoniosa convivência, como o recente **O Leitor**, primorosa realização cinematográfica do inglês Stephen Daldry, a

partir do não menos valioso romance do escritor alemão Bernhard Schlink. É inegável. Também se poderia citar o **Hamlet** com Lawrence Olivier, alguma versão de **Os Miseráveis**, **Il Gattopardo**, de Lampedusa/ Visconti e o primoroso **Ran**, em que o mestre Kurosawa transpõe Shakespeare para terras do Oriente, em bonita ilustração da universalidade do gênio. Entre nós, bastaria citar (e rever) **Lavoura Arcaica**, texto requintado de Raduan Nassar filmado com sensibilidade e apuro por Luiz Fernando Carvalho, em 2001.

Não falemos das tentativas frustradas, por dois motivos: falta-nos disposição para a polêmica e sobra-nos reconhecimento da boa vontade que motivou seus autores. Registrem-se a boa vontade, cômicos todos de que ela não basta para a Arte. O fato é que Proust e Machado de Assis, na primeira linha de um bom grupo de grandes autores, estão a esperar por um grande cineasta que lhes dê corpo ao Barão de Charlus, a Odette, a Capitu e a Bentinho. Não é fácil colocar literatura na tela.

Além de tudo, trata-se de casamento assimétrico. A literatura quer alimentar o cinema, na tentativa de fazer das palavras, imagens; mas não se tem notícia do caminho inverso, pelo menos no campo da ficção. No máximo, o cinema – vale dizer, seus grandes expoentes – é motivo de teses, ensaios, biografias, análises as mais variadas. Não deixa de ser literatura, já que nem só de ficção vivem as letras. De qualquer modo, os casamenteiros insistem.

Tudo isso vem a propósito de curiosa notícia que nos vem da Itália. Eis que na *Bota* o incansável biógrafo de Charles Chaplin descobriu do seu biografado o manuscrito de um romance! Trata-se de **Footlight**, escrito com o enredo de **Limelight** (entre nós conhecidíssimo como **Luzes da Ribalta**). Dois detalhes chamam a atenção na notícia: o romance foi escrito quatro anos antes da filmagem; e o autor, ao que parece, jamais teve a intenção de publicá-lo.

Num primeiro momento, somos envolvidos pelo espanto. Chaplin a nos surpreender, de novo. O interminável *Carlitos!* Não bastava que fosse enxadrista, ator, compositor, cineasta – vem agora como escritor. Anuncia-se que sua literatura aprofunda as personagens e permite

[http://www.cinemaemcena.com.br/uploads/noticias/plusfiles/2\\_chaplin.JPG](http://www.cinemaemcena.com.br/uploads/noticias/plusfiles/2_chaplin.JPG)



uma percuciente reflexão de sua biografia de menino pobre, de pais insanos, vítima de perseguições políticas, e que jamais desacreditou do humanismo bem humorado. Passado o espanto do primeiro momento, vem a curiosidade. Por que escrever primeiro um romance e depois filmá-lo? E por que esconder o romance?

Vale aqui o gosto da especulação. Estaria o *doce vagabundo* a nos dizer, postumamente, que o cinema vale mais que a literatura? Ou estaria a confessar que, impresso, seria menos genial que nas telas? Ou (num tempo de espalhado analfabetismo, lembremo-nos), estaria ele confiando no antigo saber de que *uma imagem vale mais que mil palavras*? Seria a literatura *séria* demais para o extraordinário comediante? Seria talvez menos universal?

Cabe recordar uma passagem, seja ela lenda ou fato. Dizem que Chaplin e Einstein um dia se encontraram, sob as luzes dos *flashes*, já celebridades que eram. E que houve entre eles o seguinte diálogo:

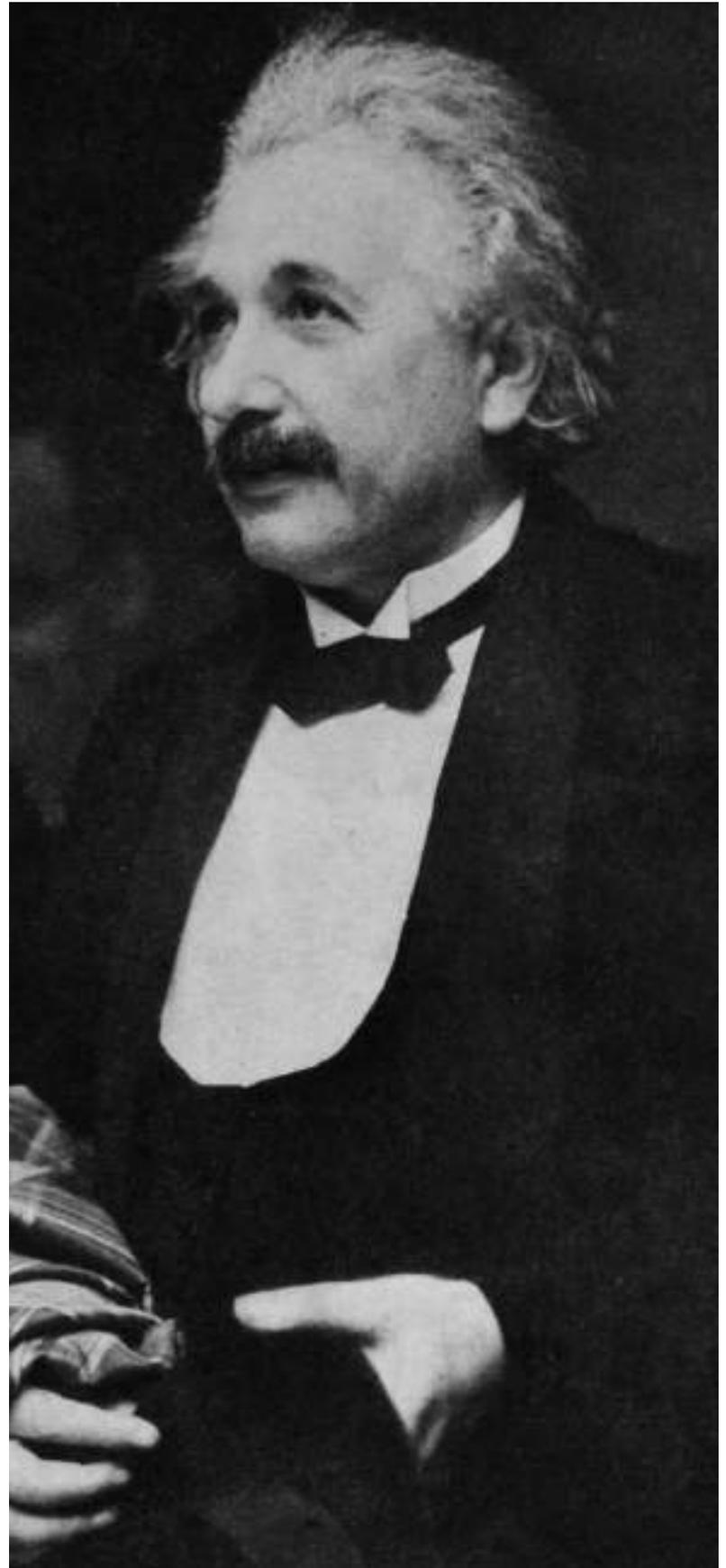
Einstein: *Admiro a sua arte, pois sem palavras você transmite as suas ideias e o mundo inteiro o compreende.*

Chaplin: *Maior é a sua glória, pois você é admirado no mundo inteiro, e no entanto ninguém entende o que diz...*

Este é Chaplin, acima das especulações e das perguntas. Enquanto esperamos o livro – em boa tradução vernácula, claro – vamos correndo ver e rever o eterno **Luzes da Ribalta**, filho insuspeitado das letras de um grande gênio.

Albert Einstein na **City Lights** première de 1931

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Albert\\_Einstein\\_and\\_Charlie\\_Chaplin\\_City\\_Lights\\_premiere\\_1931.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Albert_Einstein_and_Charlie_Chaplin_City_Lights_premiere_1931.jpg)



# Cinema e literatura: alguns exemplos de gêneros literários retratados nas telas

*Adilson Roberto Gonçalves*

*Pesquisador Científico e Presidente da Academia de Letras de Lorena*



<http://image.tmbd.org/t/p/original/qvhpBNfb53wLnEbVnmCSGNGFRHO.jpg>

## **RESUMO**

São apresentadas e discutidas algumas inserções de gêneros literários selecionados (poesia, romance, teatro, carta, ensaio, diário) em filmes modernos, buscando uma análise da forma com que conflitos sociais são (re)tratados pela literatura e (re)vistos no cinema.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Gêneros literários; conflitos sociais no cinema; cinema e literatura

## **ABSTRACT**

Some inserts of selected literary genres (poetry, novel, theater, letter, essay, diary) in modern films are presented and discussed, seeking a review of the way in which social conflicts are (re)treated in literature and (re)viewed in the cinema.

## **KEYWORDS**

Literary genres; social conflicts in movies; movies and literature

## O ESCREVER VISTO NO CINEMA

Cinema é imagem, ação, imagens em movimento. Literatura é escrita, expressão: palavras também em movimento.

A arte da escrita e a forma como se dá a concepção do escrever são retratadas pela sétima arte às vezes como tema central, outras, ao largo, como citação ou metáfora. Neste trabalho, serão tratadas sete obras cinematográficas que mostram como tema central cada um dos seguintes gêneros literários: poesia, romance, teatro, carta, ensaio e diário. A escolha dos filmes seguiu um critério estético pessoal e com conteúdo de conflito social suficiente para subsidiar a discussão pretendida.

O roteirista é o elo mais importante entre a obra e a concretização cinematográfica. A cerimônia de entrega do Oscar da Academia de 2014 mostrou a importância dos roteiristas com uma forte dose de nostalgia, ao compor o cenário, naquele momento, com uma exposição de máquinas de escrever antigas (Cf. GONÇALVES 2014; BUTCHER 2014).

Na abordagem ampla *cinema e literatura* contempla-se principalmente a adaptação de obras literárias para o cinema. É quase lugar-comum afirmar que o livro é melhor que o filme, conceito tão difícil como dizer que a goiabada é mais gostosa que a feijoada, pois se trata de momentos e instâncias distintos.

## FICHA TÉCNICA SUMARIZADA DOS FILMES SELECIONADOS

**Sociedade dos Poetas Mortos** (no original **Dead Poets Society**), de 1989, dirigido por Peter Weir e roteiro de Tom Schulman. Elenco principal: Robin Williams (professor John Keating), Robert Sean Leonard (Neil Perry) e Ethan Hawke (Todd Anderson) (IMDb, 2014a).

**O Carteiro e o Poeta** (no original **Il postino**), de 1994, dirigido por Michael Radford, roteiro de uma equipe com Furio Scarpelli à frente, baseado em livro de Antonio Skármeta. Elenco principal: Philippe Noiret (Pablo Neruda), Massimo Troisi (Mario Ruoppolo) e Maria Grazia Cucinotta (Beatrice Russo) (IMDb, 2014b).

**O Clube de Leitura de Jane Austen** (no original **The Jane Austen Book Club**), de 2007, dirigido por Robin Swicord, roteiro de Robin Swicord baseado no livro de Karen Joy Fowler. Elenco parcial: Kathy Baker (Bernadette), Hugh Dancy (Grigg), Amy Brenneman (Sylvia) (IMDb, 2014c).

**Shakespeare apaixonado** (no original **Shakespeare in love**), de 1998, dirigido por John Madden, roteiro de Marc Norman e Tom Stoppard. Elenco principal: Joseph Fiennes (Will Shakespeare), Gwyneth Paltrow (Viola De Lesseps) e Judi Dench (Queen Elizabeth) (IMDb, 2014d).

**Encontrando Forrester** (no original **Finding Forrester**), de 2000, dirigido por Gus Van Sant e roteiro de Mike Rich. Elenco principal: Sean Connery (William Forrester), Rob Brown (Jamal Wallace) e F. Murray Abraham (Prof. Robert Crawford) (IMDb, 2014e).

**Escritores da Liberdade** (no original **Freedom Writers**), de 2007, dirigido por Richard LaGravenese, roteiro de Richard LaGravenese, baseado no livro de Erin Gruwell e os Freedom Writers. Elenco principal: Hilary Swank (Erin Gruwell), Patrick Dempsey (Scott Casey) e Scott Glenn (Steve Gruwell) (IMDb, 2014f).

**Nunca te vi, sempre te amei** (no original **84 Charing Cross Road**), de 1987, dirigido por David Jones, roteiro de James Roose-Evans e Hugh Whitmore baseado no livro de Helene Hanff. Elenco principal: Anne Bancroft (Helene Hanff), Anthony Hopkins (Frank P. Doel) e Judi Dench (Nora Doel) (IMDb, 2014g).

Outros dados técnicos das obras cinematográficas foram omitidos e podem ser obtidos em sites especializados, como o do **Internet Movie Database**, que é um dos mais completos e foi usado como referência para filmes analisados neste trabalho.

## DISCUSSÃO REFLEXIVA SOBRE OS FILMES SELECIONADOS

Iniciando pelo gênero *poesia*, **Sociedade dos Poetas Mortos** foi um clássico, retratando a vida de jovens de uma classe social elevada, estudando em escola tradicional, cujo objetivo é formar excelentes

alunos para ingressar nas melhores universidades.

Chega o professor John Keating, personagem de Robin Williams, para conturbar esse *status quo*. Instiga os pupilos com frases como *aproveitem o dia, a inexorabilidade da vida e extraiam a essência da vida com a poesia*. Na verdade ele repete esse tipo de personagem em **Gênio Indomável (Good Will Hunting)**, de 1997, dirigido por Gus Van Sant, o mesmo de **Encontrando Forrester**).

Estabelece-se, assim, o conflito com a sociedade tradicional, por meio do momento de liberdade intelectual daqueles jovens, que cobra seu preço quando desafiam os pais e acabam por sacrificar o desejo de liberdade com a própria vida. Há um

chamamento para expelir a poesia que existe dentro de cada um de nós, como no exemplo do garoto que exalta sua poesia, não necessariamente por palavras escritas, mas pela expressão do próprio existir.

Os alunos passam a revelar seus conflitos de afirmação, e vivem a poesia que não pode ter normas, regras. O menino cuidadosamente traçando o gráfico e depois, com a régua, destacando a folha, diz que a liberdade não é acessível a todos, ou nem todos veem a prisão em que vivem. Prisão cultural. O final é trágico, com o suicídio de um dos alunos (Neil Perry) e a expulsão do professor Keating da escola, apesar do reconhecimento, ainda que tardio, de parte dos alunos, pela experiência de

<http://www.cinemoaico.com/novo/wp-content/uploads/2012/03/jane-austen-filmes.jpg>



rompimento e liberdade cultural que vivenciaram.

Ainda dentro do mesmo gênero, **O Carteiro e o Poeta** apresenta imagens taciturnas, ancoradas em poeta real, Pablo Neruda. O conflito social, especialmente o de ascensão da classe trabalhadora na Itália é o pano de fundo, mas é inevitável a comparação do carteiro, usando as palavras de Neruda para conquistar sua paixão com as redes sociais modernas, onde a palavra corre solta, reproduzida, mas sem investimentos na elaboração de texto de própria lavra.

Clubes de leitura parecem ser comuns nos países nórdicos e o melhor retrato escolhido para pontuar *romances* como um todo é a obra de Jane Austen. O detalhamento neste gênero é menor, dada a abundância de exemplos de (inter)conversão literatura-cinema. O fato destacado é que cada leitor do clube que dá nome ao filme, traveste-se de um livro ou do protagonista do livro escolhido. Com isso, torna-se inevitável não trazer para o mundo real da história os conflitos de relacionamento, amorosos ou não. Assistir ao filme e interpretá-lo é um estímulo para que houvesse tal disposição entre leitores brasileiros.

Há muitas adaptações do teatro shakespeariano para o cinema, especialmente com o intuito de explorar as diferentes dimensões da interpretação. Por trás de uma câmera a atuação é bem distinta daquela em um palco. O filme escolhido para o gênero *teatro* foi **Shakespeare apaixonado**, pois saiu da abordagem ortodoxa para ser levado à quase comédia. Os conflitos mais marcantes são a paixão do título, impossibilidade da ascensão de classes sociais e, mais importante, a proibição da mulher atuar. Gwyneth Paltrow desempenha o papel de Viola e rompe com a proibição, ainda que de forma disfarçada. Não há dúvidas de que a criação é movida pela explosão da paixão do autor por Viola, apesar de ser uma obra ficcional, não se enquadrando no gênero biografia.

O gênero *ensaios* é traduzido em **Encontrando Forrester**, uma interpretação magistral de Sean Connery (o escritor do título) e Rob Brown no papel do jovem Jamal Wallace, que se descobre escritor de suas ideias em cadernos amassados preenchidos com as lacunas da vida. Uma vida de conflitos, sofrimentos e afirmações. Ao longo do enredo,

estabelece-se uma amizade entre os dois e Forrester permite a Jamal usufruir de sua convivência e ambiente para elaborar melhor seus textos. É marcante a cena do uso da máquina de escrever e a necessidade de se fazer barulho ao bater as teclas, expressão de sentimentos, daquilo que sai de dentro de si. Escrever com o coração e corrigir depois com a razão. Estudando em escola mais nobre, Jamal, negro, vive uma série de preconceitos, mas tem seus textos reconhecidos, após o testemunho do escritor Forrester: *dei algumas de minhas palavras para ele desenvolver as suas*.

**Escritores da Liberdade** vai mais fundo na questão social de jovens, pesada e de conflitos semelhantes aos que vivem os jovens de periferia no Brasil, com o diferencial de, aqui, essas pessoas em condição de risco elevado não estarem na escola.

A figura central é a da professora, interpretada por Hilary Swank, estimular a escrita de seus alunos inicialmente pelo anonimato, dada a vergonha de suas vivências. Quando se descobrem viventes da mesma jornada, apenas com nuances distintas, libertam-se. A cena dos meninos dizendo o nome de seus amigos e parentes assassinados é forte. O diário, tarefa abandonada hoje na forma de papel e parcialmente perpetuada em blogs, foi o instrumento dessa libertação. Da bibliotecária que não permite o acesso aos livros pelos alunos, aos diretores que não veem no empenho da professora condições para o sucesso pedagógico, o filme é uma adaptação de uma forte história real.

Por fim, como missivista contumaz e frequentador de sebos, passa-se a analisar o gênero epistolar, com as trocas de *cartas* em **Nunca te vi, sempre te amei**. Primeiramente, registra-se a má tradução do título, que no original menciona o endereço do estabelecimento do livreiro Frank Doel, interpretado por Anthony Hopkins. Essa *tradução* dá a entender que haveria um relacionamento amoroso clássico entre os missivistas, o que não é verdade.

De um lado, temos a debochada escritora de roteiros para televisão Helene Hanff, nova-iorquina à busca de livros mais baratos e acessíveis, interpretada por Anne Bancroft. De outro, o reservado livreiro inglês Frank Doel, uma figura hoje caminhando à extinção com o advento do

livro digital eletrônico. Ruy Castro (2014) discute a importância dos sebos e dos livreiros, especialmente em atender o cliente a preço justo.

O verdadeiro objeto de amor entre eles são os livros. Ao longo do filme, a escritora foi demonstrando a alegria de receber os livros, adorando os usados, especialmente os que abram na página preferida do antigo dono. Por trás da troca de cartas, há um aprofundamento e aprimoramento nos autores ingleses. Um faz ao outro revelações que talvez não fariam ao vivo. No filme é marcante a qualidade das missivas, fato difícil para jovens hoje entenderem, em tempo de comunicação instantânea, mas superficial.

Outra cena emblemática é quando ela recebe uma embalagem feita com livro antigo e fica indignada; o livreiro rebate: *são apenas velhos livros como embrulho*. Um rito de passagem, uma mostra de que a expressão cultural impressa também acaba por passar. Paradoxalmente o sebo virtual sobrevive hoje, como no site *estantevirtual.com.br*, mesmo com alguma polêmica recente sobre cobrança de comissão dos livreiros (Folha 2014).

## CONCLUSÃO E SUGESTÕES

A força do conflito alimenta os diálogos e dá dinamismo à história narrada. A visão do escritor como libertador, como instrumento de um outro mundo possível, é constante nos exemplos abordados, tanto de forma passiva, como leitor, tanto quanto ativa, como protagonista.

De forma complementar, recomenda-se a visita a sites descritivos e analíticos de filmes, como o mencionado **IMDb**, para abordagem técnica das produções, que apresentam também avaliação feita

pelos usuários do site. O site **moviemistakes.com** é interessante para os detalhes de cada filme, trazendo tanto erros de continuidade como aspectos não triviais ou inserções propositais para uma possível mensagem adicional.

## REFERÊNCIAS

Butcher, P., **Oscar 2014**, Liveblog, <http://aovivo.folha.uol.com.br/2014/03/02/3106-4-aovivo.shtml>, acesso em maio de 2014.

Castro, Ruy, **Sentença de morte**, *Folha de S. Paulo, Opinião*, p. 2, 20/01/2014.

**Folha de S. Paulo** on-line, <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/06/1468855-livreiros-e-sebos-boicotam-site-estante-virtual-apos-aumento-de-comissao.shtml>, acesso em 12/06/2014.

Gonçalves, A.R., **Carnaval hospitalar**, <http://priadi.blog.uol.com.br>, 12/03/2014.

IMDb 2014a, **Sociedade dos poetas mortos**, [http://www.imdb.com/title/tt0097165/?ref=fn\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0097165/?ref=fn_sr_1), acesso em maio de 2014.

IMDb 2014b, **O carteiro e o poeta**, [http://www.imdb.com/title/tt0110877/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0110877/?ref=fn_al_tt_1), acesso em maio de 2014.

IMDb 2014c, **O clube de leitura de Jane Austen**, [http://www.imdb.com/title/tt0866437/?ref=fn\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0866437/?ref=fn_sr_1), acesso em maio de 2014.

IMDb 2014d, **Shakespeare apaixonado**, [http://www.imdb.com/title/tt0138097/?ref=fn\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0138097/?ref=fn_sr_1)

IMDb 2014e, **Encontrando Forrester**, [http://www.imdb.com/title/tt0181536/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0181536/?ref=fn_al_tt_1)

IMDb 2014f, **Escritores da Liberdade**, [http://www.imdb.com/title/tt0463998/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0463998/?ref=fn_al_tt_1)

IMDb 2014g, **Nunca te vi, sempre te amei**, [http://www.imdb.com/title/tt0090570/?ref=fn\\_al\\_tt\\_7](http://www.imdb.com/title/tt0090570/?ref=fn_al_tt_7)



# Crônica da exibição do filme CARANDIRU na cidade Tiradentes (São Paulo,SP)

*Mauro Alice*

*Notável montador de filmes, especialmente de Mazzaropi, na Vera Cruz.*



[http://4.bp.blogspot.com/-kiy\\_L7xVpsk/Tc\\_YdGWV\\_qI/AAAAAAAAAHY/rSnm\\_Nac18/s1600/carandiru-original.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-kiy_L7xVpsk/Tc_YdGWV_qI/AAAAAAAAAHY/rSnm_Nac18/s1600/carandiru-original.jpg)

## RESUMO

Apresenta a recepção do público da Cidade de Tiradentes ao filme **Carandiru**.

O texto publicado **In memoriam** é de Mauro Alice e se intitula **Crônica da exibição do filme Carandiru na cidade Tiradentes (São Paulo, SP)** e fala da sua alegria em conversar com estudantes sobre o filme **Carandiru**, de Hector Babenco. Na época em que o escrito foi entregue com destino à **Revista Ângulo**, o autor confidenciou que ele preferia uma outra montagem para o final do filme: a do papel voando ao vento; entretanto a escolhida foi a que figura no filme, a da implosão do Carandiru.

## PALAVRAS-CHAVE

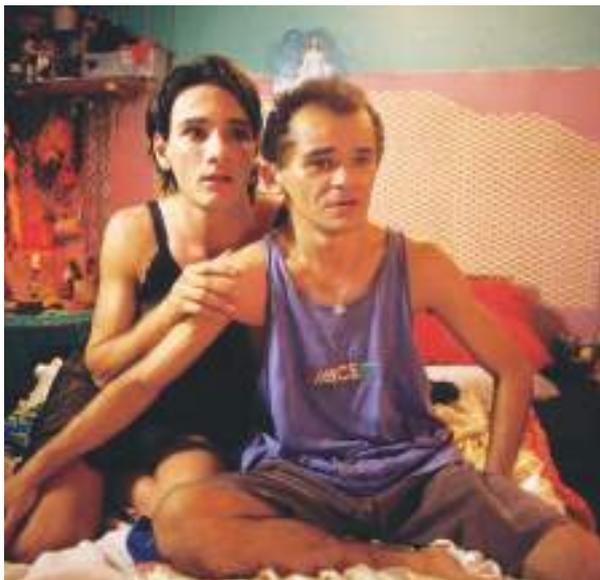
Carandiru; Mauro Alice; Babenco; público popular.

## ABSTRACT

It shows how the audience of Cidade Tiradentes welcome the film **Carandiru**.

## KEYWORDS

Carandiru; Mauro Alice; Babenco; popular public.



<http://cineinblog.atarde.uol.com.br/wp-content/uploads/2010/11/Carandiru.jpg>

Cidade Tiradentes é distrito de 15km.2 do Município de S. Paulo, distante 35km do marco zero e constituído com predominância de blocos de prédios inaugurados pela COHAB em 1984, que abrigam uma população estimada de 300.000 a 350.000 habitantes. A maioria trabalha nas redondezas de S. Paulo e, para isso, gasta em média 100 minutos de viagem. A Cidade Tiradentes não tem cinema.

A convite da organizadora do projeto Cinema na Periferia, estive presente à projeção do filme **Carandiru** na Cidade Tiradentes. Agrupada na quadra esportiva de um estabelecimento escolar, uma grande multidão era constituída na quase totalidade por pessoas que jamais tinham ido a uma casa de exibição de cinema.

Considero minha presença um fato enriquecedor e explico. Como montador de filmes há décadas, jamais tive contato com outros setores do cinema (à exclusão de criação e realização de curtas metragens promocionais), e sempre avaliei o público ao me posicionar como parte e comparsa dele: nas salas de espetáculo. Na exibição na Cidade Tiradentes, porém, foi bem diferente. À falta de alguém qualificado, pediram-me que eu fizesse as vezes de anfitrião, ou mensageiro da produtora, ou apresentador do evento – sei lá! – enfim, que eu falasse pela glândula do microfone a toda aquela gentalhada ansiosa. Eu vi o público de frente a frente!

Era uma balbúrdia total. O problema seria fazer os presentes, pelo menos alguém dentre eles, se interessar pelo que trata a montagem de um filme. Buscando algo de que a plateia já tivesse notícia, mencionei a montagem de peças de automóveis nas mui faladas montadoras, e também me referi à construção de uma casa, comparando esses trabalhos à montagem de filmes. Para outro público talvez eu expusesse a minha velha comparação a vitrais de uma catedral, que, mais que tudo, contam histórias mágicas; mas me restringi à descoberta, que ali me surgia, sobre o cinema: veículo e abrigo.

Foi neste ponto que percebi uma diferença estranha na plateia, assustadoramente, A minha breve locução provocara um silêncio absoluto. Nos instantes em que tratei de me colocar na nova situação, divisei na grande audiência a mais respeitosa espera, espera de alguém que lhe provasse o segredo de uma poção mágica e que lhe esclarecesse a impressão de que o filme sai por si.

Dei fim à minha arenga com votos de gostarem do filme, em retribuição à felicidade que silenciosamente me ofertaram.

A primeira e maior condição que percebi durante a projeção que se seguiu, foi que as reações são sempre nos mesmos pontos da história, não importa qual o público veja um filme claro e concluso como o **Carandiru** do Babenco. Isto me faz pensar que quando um filme tem qualidades de comunicação e foco inicial de interesse, esse filme não tem preconceito: tal e qual um pai amantíssimo, a todos acolhe e conduz. Os filmes herméticos, os de natureza peculiar em gênero e *público alvo*, são os que precisam observar os seus limites para se constituírem em obras totais de origem e destino, oferecendo assim padrões reais de acesso.

Na projeção na Cidade Tiradentes, contudo, houve diferenças de ênfase nas reações. Convém notar as risadas e vaias à aparição de travestis, com que a plateia, flagrada no epicentro do seu meio ambiente, demonstrou um apego mal administrado ao machismo, além de uma negação clara e intensa ao que poderia parecer uma perigosa admissão ou vergonhosa aceitação. A cena do casamento quase se poderia achar um fracasso de público, tal o repúdio que este demonstrou; mas, ao contrário,

acho que esse repúdio contém o reconhecimento de um fenômeno com que aquele público tem que conviver, ou espírito de censura independente das pessoas, talvez alheio a elas, de fora delas, anterior a elas.

Mais saborosas que em outras sessões, as estrepitosas gargalhadas na cena da personagem Majestade na corda bamba que ele, hipócrita, esticou entre as duas esposas. Aqui, o agudo das vozes femininas era destaque. Compensou a frieza diante da cena de sexo entre Majestade e Dalva. Diferentemente das sessões *pagas*, este público parece ter-se sentido bisbilhoteiro, espião de intimidades que não se partilham. Moralidade arcaica? É um problema para algumas cenas ou temas que *apelam*, que se dizem do *agrado do público por destruírem represas*. Serão? Assim, a realização de um filme deve contar com esta reação genuína, autêntica, a esse tipo de cenas; bem como a escolha de películas para outros programas deste projeto, para que não agrida uma boa porção de um público heterogêneo como este. Devo dizer também da minha estranheza diante da frieza com que este público enfrentou a cena do assassinato de Zico, como se fosse corriqueiro na vivência cotidiana, igual a uma notícia espantosa num jornal velho. A cena do Hino Nacional começou com água fria na fervura. A fervura seria a comicidade da cena que lhe antecede e a água fria, a possibilidade de alguma *patriotada* politqueira. Como esta não existe, a desconfiança se enganchou na emoção observada nas sessões comuns e nos comentários a respeito da cena.

Quisera que o projeto das exposições gratuitas na periferia tivesse continuidade, para que a Sétima Arte fale o idioma que se entende, acrescente o que nunca antes do filme foi dito, para essa gente, tão necessitada também de carinho, eleve seu conceito de relacionamento e extravase as dádivas que, ao contrário, continuarão escondidas até o próximo e inútil Carnaval ou até o seguinte massacre.

Procurei evitar ao máximo a pose de velhote-propaganda, mesmo porque basta que tenhamos todos a oportunidade de levar o produto do saber de uns, do talento de outros, da técnica de terceiros, para provar que um público como aquele é quem está com a razão: o filme sai por si, sim, porque

é naquele instante que o cinema passa a existir, como ideias que tomam formas, formas que saem do ignoto e se tornam conhecidas, enfim, num rastro de luz.

SSP, out 2003

## IN MEMORIAM PARA A MEMÓRIA FUTURA

### Olga aparecida Arantes Pereira

Eu o conheci por meio de sua amizade com Ir. Olga de Sá. Em 2000, incentivada pela amiga em comum, pesquisava a filmografia de Mazzaropi e escrevia um artigo que foi publicado na **Revista Ângulo** nº82/83, janeiro/junho, 2.000; uma edição especial sobre Mazzaropi. Mauro Alice veio trazer fotos de Mazza para ilustrar a Revista.

O encontro inesperado foi um pouco constrangedor, quando fui reconhecida como a autora da expressão *a ditadura do montador*. Isso se referia ao montador austríaco Haffenrichter, que sempre dava a última palavra para a versão final dos filmes de Mazzaropi, na Vera Cruz e eu tinha colocado a referência no artigo, recém-escrito. Mauro tinha sido assistente do grande montador.

O constrangimento se foi quando Mauro deu uma alegre gargalhada, alta e baixa, espalhafatosa e contida, ao mesmo tempo, como se risse seguindo uma pauta musical. Nascia ali, no seu riso gostoso e no meu silêncio, nossa amizade que iria se consolidando por meio de e-mails, telefonemas e suas vindas a Lorena, para ser jurado do **Festival Gato Preto** (nome que ele muito apreciava), projeto do Cine Clube de Lorena, nos anos de 2007, 2008 e 2009.

O montador Mauro Alice, um dos grandes nomes da história do cinema brasileiro, nasceu em Curitiba, Paraná, em 1925, e faleceu em São Paulo, em dezembro de 2010. Descendente de italianos, mudou-se para São Paulo, em 1948. Formou-se inicialmente como químico industrial, antes de entrar para a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, na qual foi assistente de Oswald Haffenrichter, montador europeu que pouco antes havia concorrido ao Oscar de melhor montagem por **O Terceiro Homem**.

Ao longo dos anos 50, Mauro Alice inicia a própria carreira como montador, com os filmes de Mazaropi, na própria Vera Cruz. No Rio de Janeiro, entre 1956 e 1957, trabalhou para o produtor e diretor de chanchadas Watson Macedo. De volta a São Paulo, montou de novo na Vera Cruz, filmes dos principais cineastas paulistas da época, como Walter H. Khoury (**Noite Vazia**) e Anselmo Duarte (**Veredas da Salvação**), além da estreia do fluminense de Roberto Farias, **Rico ri à toa**.

Depois de trabalhar, nos anos 70, em filmes de diversos gêneros, entre eles a pornochanchada e o cinema sertanejo, Mauro Alice iniciou, na década

seguinte, importantes parcerias com cineastas, como o diretor e produtor Francisco Ramalho Jr., (diretor que na década de 70 veio a Lorena a convite do Cine Clube) para quem montou o longa-metragem **Besame Mucho**, e o argentino naturalizado brasileiro Hector Babenco. Deste último, assinou a edição de **O Beijo da Mulher Aranha** (1985), indicado a quatro Oscars, incluindo melhor filme e diretor, e vencedor da estatueta de melhor ator, para William Hurt. Em 1996, voltaria a colaborar com Babenco em **Coração Iluminado** e posteriormente em **Carandiru**.

<http://www.imotion.com.br/imagens/data/media/26/354Carandiru.jpg>



# Dois textos famosos, dois filmes Cult e outras divagações de um cinéfilo-leitor

*Joel B. Ramos*

*Cirurgião dentista, professor, Jornalista, pesquisador.*



Cena do filme Laranja mecânica - <http://www.trilhosurbanos.com/wp-content/uploads/2013/05/LaranjaMecanica02.jpg>

## RESUMO

Um texto, literário ou não, tem o poder de criar imagens na cabeça de quem o lê. A imaginação é despertada em poucos segundos. O cérebro participa ativamente na criação das fantasias. Outra capacidade humana é a de sonhar e muito provavelmente, o cinema (ou o filme) consegue rivalizar com o sonho, ao recriar um mundo de fantasias, um universo de realidades virtuais... O texto filmado cria imagens, essas narram uma história; o filme, por sua vez, conta com o auxílio do som, dos efeitos especiais e trucagens (os chamados recursos audiovisuais) que possibilitam criar o clima de magia e fantasia. Nem sempre um bom texto literário resulta em filme idem, mas é muito gratificante quando literatura e cinema se *entendem*: o leitor-espectador sai no lucro! Das centenas de livros transformados em filmes, dois merecem ser lembrados: ... **E o vento levou** e **Laranja mecânica**. Dois filmes de gêneros diferentes, porém, com um potencial incrível de despertar emoções... Qualidades artísticas e técnicas estão presentes nos dois filmes e muito provavelmente são estas características que garantem o interesse de (re) vê-los. Estes filmes não sofreram a ação do tempo... Histórias que ficaram por muito tempo na memória... Uma união perfeita entre texto e imagem foi alcançada com tais filmes. São, provavelmente, duas obras-primas do cinema mundial ou no mínimo: *dois cult movies!*

## PALAVRAS-CHAVE

Palavra; imagem; imaginação; magia.

## ABSTRACT

How is the relation between Literature and Cinema? There is? Sure, very and important relations exist. The book uses the words to show or to tell a story and the movie uses the image. Book and movie can transport the people to other worlds, other ages. One thing is necessary: the imagination! One *real* word born with the text and the images of the movies. The screenplay and screenwriter have big importance to the movies. The fantasy has not limits! Some books won version to the movies; some nice and others no much... Here two bestsellers that won a special version to the cinema: *Gone with the Wind* and *A Clockwork Orange*. They are truly masterpiece! Have a perfect union between Literature and Cinema: independent arts, but with perfect symbioses!

## KEYWORDS

Word; image; imagination; Best-Seller; Magic.

## INTRODUÇÃO

Não causa estranheza quando um texto consegue despertar nas pessoas a expressão *parece que está vivo* ou *é real e está aqui na minha frente*. Que poder tem a palavra isolada ou agrupada? A palavra traz dentro de si o poder de despertar a imaginação. Nos livros, as palavras juntas formam um texto e este pode ser em prosa ou verso. Os filmes utilizam-se das imagens para dar vida a um texto. No cinema o texto - literário ou não, recebe o nome de roteiro. Um roteiro é a espinha dorsal de um filme. Ali estão detalhadas todas as informações que o diretor e demais membros da equipe de produção precisam saber para realizarem um filme. O papel do roteirista é fundamental para o êxito do filme.

### Palavras e imagens

A palavra e a imagem têm o poder de despertar os chamados sentidos humanos: audição, visão, tato... São cinco: audição, olfato, paladar, tato e visão. São eles que propiciam nosso relacionamento com o ambiente. Com esses sentidos o nosso corpo percebe o que está ao nosso redor e isso nos ajuda a sobreviver e integrar com o ambiente em que vivemos. Existem receptores especializados, que são capazes de adquirir diversos estímulos. Com isso:

- Pelo tato – pegamos algo, sentimos os objetos, sentimos o calor ou frio.
- Pela audição – os sons são captados e ouvidos.
- Pela visão – vemos as pessoas, observamos contornos, as formas, cores e muitos outros.
- Pelo olfato – identificamos os cheiros ou os odores.
- Pelo paladar – sentimos os sabores.

## IMAGINAÇÃO

É a capacidade de criar ou inventar *ter uma imaginação fértil* e ainda, de fantasiar: *isso não é verdade, é imaginação tua*. Aplica-se, também, à capacidade mental para relacionar, criar, inventar ou construir imagens. Este processo criativo pode intervir tanto em fantasias como na criatividade artística e intelectual. O termo é derivado do latim *imaginatio*.

A princípio, o texto parece contar *apenas* com a imaginação do leitor, enquanto no filme, os recursos audiovisuais dão o conteúdo.

## A IMPORTÂNCIA DO ROTEIRO

Um roteiro pode existir a partir de um texto literário já existente (famoso ou não): é o roteiro adaptado; quando é um texto feito direto para o cinema: um roteiro original. O papel do roteirista é fundamental para o êxito do filme.

Vale lembrar o diálogo entre duas personagens do filme **O Crepúsculo dos Deuses** (sinopse: um roteirista em decadência é convencido por uma ex-estrela do Cinema mudo a ser seu gigolô e a escrever um roteiro para o filme que marcaria sua volta triunfal às telas. Um retrato cruel e sem retoques de Hollywood).

As plateias não pensam em quem escreve o filme. Acham que os atores fazem e falam o que lhes dá na telha. (Cf. FENDLER, 2010, p.65).

Então um filme além de ser visto pode ser lido! Sim e não é um absurdo tal afirmativa, visto que o roteiro é um texto... Não existe uma fórmula pronta para se fazer um *sucesso de bilheteria*, mas é sabido que nem sempre um excelente diretor consegue realizar um bom filme com um roteiro mal-feito... Ao que tudo indica o contrário é verdadeiro: um bom roteiro na mão de um diretor mediano pode resultar num bom filme!

Qual seria o grande desafio de um roteirista? Criar uma história do nada ou adaptar um texto já existente? E quando tal texto é um *best-seller* a tarefa exige esforços incriveis... Muitas vezes um roteiro é fruto de um trabalho de muitas mãos e inúmeras noites insones; e ainda do espetacular filme **Crepúsculo dos Deuses** vem uma frase lapidar: os melhores roteiros foram escritos de barriga vazia. (FENDLER, 2010, p.63).

## CINEMA E FILME

Cinema é muito mais que o lugar físico, onde numa tela apropriada passa-se um filme. E com o passar do tempo, cinema e filme parecem ser sinôni-

mos. Cinema pode ter muitas definições e algumas são bem pessoais. Para corroborar tal afirmativa é válido lembrar a história da personagem Cecília no filme **A Rosa Púrpura do Cairo** (sinopse: na época da Depressão norte-americana, a jovem Cecília, para esquecer a dura realidade, vai ao cinema, várias vezes, para assistir o mesmo filme. Numa das sessões, o galã se apaixona por ela, sai da tela e vai ao seu encontro. O genial diretor Allen mostra a influência do cinema sobre a mentalidade das pessoas, em suas falas: *No cinema eu esqueço minhas tristezas e eu encontrei um homem maravilhoso. Ele é fruto da minha imaginação, mas... e daí? Não se pode ter tudo.*

## O "BESTSELLER" NO CINEMA

Grande parte das produções cinematográficas usa o roteiro adaptado a partir de livros que foram *campeões* de vendas nas livrarias: o best-seller... Nem sempre tal premissa acontece com o filme; ele não consegue repetir tal façanha na bilheteria. E quantos textos famosos e queridos e com grande vendagem renderam filmes ruins...

Não é o caso de dois best-sellers adaptados para o cinema: **E o vento levou** e **Laranja mecânica**. Eles alcançaram o status de best sellers, desde os seus lançamentos. Uma união perfeita entre texto e imagem foi alcançada e originaram duas obras-primas do cinema mundial! A transposição para o cinema parece ter sido perfeita. Os desafios encontrados por um roteirista diante de um *best-seller* vão além de fazer um grande filme; ele vai encontrar a resistência e a opinião/defesa intransigente de seus leitores. Hoje em dia, as redes sociais fazem a vigilância total e quase sem trégua da produção de um filme baseado em história conhecida e querida... Tal afirmativa é constatada no filme **Louca Obsessão** (sinopse: o famoso escritor Paul Sheldon sofre um acidente de carro e é socorrido pela enfermeira Annie, que afirma ser sua fã número um. Ela o leva para sua isolada casa e cuida de sua saúde, mas um dia acaba tendo acesso aos originais do próximo livro do escritor e descobre que sua personagem predileta será morta. Essa revelação faz com que sua personalidade doentia se revele e Sheldon se vê à mercê das loucuras da admiradora. Ela queima

os originais e exige outro final para sua heroína. Baseado em texto do competente Stephen King, o mestre do terror).

## DOIS CLÁSSICOS OU CULTMOVIES

**E o vento levou** (**Gone with the Wind**) é um filme norte-americano lançado em 1939. Trata-se de um drama épico e romântico, dirigido por Victor Fleming, mas na verdade, ele teve a ajuda de outros diretores (e não creditados): George Cukor, Sam Wood, William Cameron Menzies e Sidney Franklin. O roteiro, premiado com um Oscar, de Sidney Howard teve a colaboração dos escritores F. Scott Fitzgerald e William Faulkner. Baseado no livro homônimo de Margareth Mitchell. O filme foi produzido por David O. Selznick; com a inesquecível trilha sonora de Max Steiner; a fotografia de Ernest Haller e Ray Rennahan, o desenho de produção de William Cameron Menzies, a direção de arte de Lyle R. Wheeler, os figurinos de Walter Plunkett e a montagem de Hal C. Kern Branca.

Elenco: Clark Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard, Olivia de Havilland, Hattie McDaniel, entre outros.

Sinopse: O filme, na sua primeira parte, mostra uma visão idealizada da sociedade do velho sul dos Estados Unidos da América. Os senhores de escravos são mostrados como protetores benevolentes, e a causa confederada como nobre defesa da terra natal e de um modo de vida. Na segunda parte do filme, após a derrota do Sul na Guerra Civil, são mostrados os ex-escravos, juntos com os nortistas, (os ianques), explorando os endividados fazendeiros sulistas. E também, a vida social e privada de Scarlett O'Hara, agora casada com o cínico Rhett Butler. O título do filme vem dessa civilização que o vento levou e é definida assim na abertura do filme.

O filme maquia boa parte de uma história complexa, mostrando apenas escravos felizes e obedientes e retratando o envolvimento de Ashley em uma organização nos moldes da Ku klux klan durante o pós guerra como algo genuinamente heroico (embora malfadado). Contudo, o ritmo do filme

é quase irresistível (...). Este filme ainda pode ser considerado, com justiça, a última palavra em termos de cinema hollywoodiano. (NEWMAN, in: SCHNEIDER, 2010, p.152).

## CURIOSIDADES DO LIVRO E DO FILME

A produção custou pouco mais de cinco milhões de dólares aos cofres da MGM e, quatro anos depois de seu lançamento, a renda obtida pelo filme nas bilheteiras já superava a marca dos 32 milhões de dólares. Está entre os dez filmes de maior faturamento da história e já foi visto por milhões de pessoas em todo o mundo. (ALMANAQUE DO OSCAR, 2010, p.81).

Vale ressaltar os avanços tecnológicos obtidos a partir da produção deste filme: ajudou no aperfeiçoamento do uso da cor, graças à Technicolor Company e no sistema de iluminação, melhoria na revelação e fixação dos filmes; novos projetores com lentes mais resistentes e o pioneirismo no uso de equipamentos coordenados nas filmagens.

Vencedor de oito Oscars (melhor filme, diretor, atriz, atriz coadjuvante, direção de arte, edição, fotografia, roteiro adaptado) com mais dois Oscars especiais (um honorário e outro técnico) e outros prêmios. (ALBAGLI, 1988, p. 37 - 40).

Mais de 1.400 atrizes fizeram testes para o papel de Scarlett O'Hara; a escolhida foi Vivien Leigh, quase desconhecida atriz inglesa.

Hattie McDaniel foi a primeira atriz negra a conquistar um Oscar; ela interpreta a engraçada e leal Mammy, porém não pode ir à festa de *première*, em Atlanta; a cidade possuía leis racistas!

Aproximadamente 136.950 metros de filmes foram gastos, dos quais 48.768 foram revelados. 15 mil esquetes de sets foram desenhados e 90 construídos... 1110 cavalos, 375 outros animais e 450 veículos foram usados... Somados aos 59 membros do elenco, estiveram mais de 2400 extras e figurantes... Sete câmeras de Technicolor foram usadas para filmar o incêndio em Atlanta. (*Souvenir Program*, 1939, p. 12).



Cena do filme *E o vento levou* - <http://www.historiasedocinema.com/wp-content/uploads/2010/06/gone-with-the-wind.jpg>

Do elenco principal, apenas a atriz Olivia de Havilland é viva, com 97 anos.

**Laranja mecânica (A Clockwork Orange)** é um filme anglo-estadunidense de 1971 escrito, produzido e dirigido por Stanley Kubrick, do gênero ficção (com um misto de drama e suspense). Filme dos estúdios Warner Bros. Adaptação feita a partir de um romance distópico (local imaginário, circunstância hipotética, em que se vivem situações desesperadoras, com excesso de opressão ou de perda: antiutopia. Quaisquer demonstrações ou definições de uma associação social futura, definida por circunstâncias de vida intoleráveis, cujo propósito seria analisar de maneira crítica as características da sociedade atual; além de ridicularizar utopias, chamando atenção para seus males. < <http://www.dicio.com.br> >. Acesso em: (30 de julho de 2014). De Anthony Burgess, publicado em 1962. É parcialmente escrito em uma gíria influenciada pelo russo e inglês, chamada *Nadsat*. Apresenta uma trilha sonora que inclui seleções de música em sua maioria clássica e composições feitas por Wendy Carlos (então conhecida como Walter Carlos). A música **Singing in the rain** também é usada. A arte do poster icônico de **Laranja mecânica** foi criada por Philip Castle com o designer Bill Gold.

Elenco: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, entre outros.

Sinopse: narrado pelo protagonista na sociedade inglesa de um futuro próximo, que tem uma cultura de extrema violência juvenil, vive o anti-herói Alex, líder de uma gangue de delinquentes que matam, roubam e estupram, cai nas mãos da polícia. Preso, ele recebe a opção de participar em um programa que pode reduzir o seu tempo na cadeia. Alex vira cobaia de experimentos destinados a refrear os impulsos destrutivos do ser humano. É o *Tratamento Ludovico*: consiste em um método de condicionamento com finalidade de afastar a pessoa da violência numa perspectiva de controle social. No tratamento, Alex é obrigado a assistir diversos filmes de violência e sexo. Para auxiliar no tratamento, recebe medicamentos que o fazem sentir-se mal durante as exibições. Assim, ele associa o mal-estar à violência, e toda vez que pensa ou tenta a prática de algum tipo de violência, passa mal, sentindo fortes dores e ânsia de vômito. O tratamento é considerado um sucesso e Alex é devolvido à sociedade. Ele está totalmente curado? Na verdade ainda é um rapaz violento.

Em *Laranja mecânica* há a transformação do homem como ser natural, em uma criatura mecânica, condicionada conforme os interesses da sociedade. É uma prática ética ou moral? Onde está a violência maior? Nas atitudes de Alex ou nas praticadas pelo Estado? No final, Alex volta ao normal e o projeto mostra-se inviável. Talvez, descartando-se a ética e a moral, se houvesse a continuidade do reforço, realmente o tratamento poderia ter sido um sucesso... Não se pode combater violência com mais violência!

## CURIOSIDADES DO TEXTO E DO FILME

Ao lado de *1984*, de George Orwell, e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, *Laranja mecânica* é um dos ícones literários da alienação pós-industrial que caracterizou o século XX.

O romance foi inspirado em um fato real ocorrido em 1944: o estupro, por quatro soldados estadunidenses, da primeira mulher do autor, Lynne.

A leitura é difícil, pois Burgess inventou uma linguagem em gírias para ser falada por adolescentes. A linguagem causa estranhamento nos leitores e os termos eslavos e palavras rimadas exigem dedução para o entendimento. A maioria das edições do romance é acompanhada de um glossário.

Em 2005, *Laranja mecânica* foi incluído na lista da revista *Time* dos 100 melhores romances anglófonos escritos desde 1923, e foi nomeado pela editora *Modern Library* e seus leitores um dos 100 melhores romances anglófonos do século 20. O manuscrito original do livro se encontra na Universidade McMaster em Hamilton, Ontário, Canadá, quando a Universidade comprou o manuscrito em 1971.

O filme foi um sucesso com o público, arrecadando mais de 26 milhões de dólares em um orçamento de US\$ 2,2 milhões. Não teve a unanimidade da crítica. Foi nomeado para vários prêmios, incluindo o Oscar de Melhor Filme (perdendo para *Operação França*). Ele também impulsionou as vendas da *Nona Sinfonia de Beethoven*, em 1971; é considerado o primeiro filme punk rock já feito e ainda hoje influencia os estilos visuais e musicais de bandas e filmes. (Cf. WIKIPÉDIA, 2014)

## CONCLUSÃO

Cinema e literatura são produções humanas independentes entre si, mas conseguem conviver harmoniosamente quando confrontadas. As duas contam com a imaginação humana para serem apreciadas e entendidas. Uma fornece matéria-prima para outra! Tramas perfeitas que parecem ter nascido com a vocação de serem filmadas: o destino final é a tela, sem sombras de dúvidas... Um bestseller tem potencial para virar um filme... Cinema e literatura descrevem acontecimentos, ações, fatos e cada uma tem suas próprias ferramentas para executar tais tarefas. O texto utiliza-se das palavras, enquanto o cinema usa os recursos audiovisuais... Vale repetir a velha máxima: *leia o livro, veja o filme e vice-versa*. A diversão e o entretenimento estão garantidos!

## NOTAS

Outros filmes citados:

**A Rosa Púrpura do Cairo: *The Purple Rose of Cairo***, direção e roteiro de Woody Allen, 2004. EUA: Orion Pictures Corporation. Com Mia Farrow, Jeff Daniels, entre outros. Gênero comédia.

**Crepúsculo dos Deuses: *Sunset Boulevard***, direção de Billy Wilder, 1950. EUA: Paramount Pictures. Com William Holden, Gloria Swanson, entre outros. Roteiro: Billy Wilder, Charles Brackett e D.M. Marshman Jr. Gênero drama.

**Louca Obsessão: *Misery***, direção de Rob Reiner, 1990. EUA: Castle Rock e Nelson Entertainment. Com James Caan, Kathy Bates, entre outros. Roteiro de William Goldman, baseado em livro homônimo de Stephen King. Gênero suspense.

## REFERÊNCIAS

ALMANAQUE DO OSCAR 2010. LOJAS AMERICANAS. 2010.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS ([www.dicio.com.br](http://www.dicio.com.br)). Empresa 7 Graus.

ALBAGLI, Fernando. **Tudo Sobre o Oscar**. Rio de Janeiro: Ebal, 1988.

FENDLER, Paulo. **Os Melhores Diálogos do Cinema**. São Paulo: Linear B, 2010.

NEWMAN, Kimin; SCHNEIDER, Steven Jay (editor geral). **1001 Filmes para ver antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

SITE WIKIPÉDIA ([www.wikipédia.org](http://www.wikipédia.org)).

WARNER BROS. ENTERTAINMENT INC. Reprodução de 1939 Souvenir Program. São Paulo: Warner Home Video Inc. 2005.

Vivien Leigh em **E o vento levou** -

<http://omelete.uol.com.br/images/galerias/Vivien-Leigh/Vivien-Leigh-em-E-o-Vento-Levou.jpg>



# Eisenstein Artista Intersemiótico (Santaella)

## *Olga de Sá*

*Doutora em Comunicação e Semiótica. Mestre em Teoria Literária, pós-graduada em Psicologia Clínica, licenciada em Filosofia, Pesquisadora, Professora aposentada da PUC-SP, escritora e educadora. Membro fundador da Academia de Letras de Lorena.*

<http://espacoacademico.files.wordpress.com/2012/10/ensaio-iii-imagem-front-page.jpg>



### **RESUMO**

Apresenta a vida e a obra cinematográfica de Eisenstein, um dos maiores nomes do cinema mundial.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Eisenstein; cinema; Stalin; semiótica.

### **ABSTRACT**

It presents the life and cinematographic work of Eisenstein, one of the most important names of the international movie.

### **KEYWORDS**

Eisenstein; movie; Stalin; semiotics.

Faleceu com 50 anos. Apesar de ter morrido tão cedo, foi o consolidador incontestável da linguagem das imagens, em movimento.

Fez seu primeiro filme *A greve*, com 26 anos. Com 27 anos, realizou a considerada, por muitos críticos, sua obra-prima: **O Encouraçado Potemkin**. Filmou-o em dois meses, mas supera em técnica, até filmes pós-modernos.

Em **Outubro**, demonstra sua teoria da montagem, modelo até hoje, para trabalhos em vídeo-arte.

Nestes três filmes, bastante criativos, teve o financiamento do Estado Soviético. A partir daí, Stalin começou a censurar a obra de Eisenstein, em nome da estética da Revolução: o realismo soviético. Stalin mudou o nome do filme *A linha geral* para *O velho e o novo* e interferiu na obra com alterações.

Eisenstein foi, então, chamado pela MGM para filmar nos Estados Unidos. Lá tinha amigos influentes, como Flaherty e Chaplin. Nada, porém deu certo. Eisenstein resolveu filmar algo sobre o México, *Que viva México*, mas interrompeu a filmagem por problemas financeiros.

Eisenstein resolveu voltar para a Rússia. Mal recebido, por causa do seu afastamento, começou a filmar *O prado de Bezhin*, mas *instâncias superiores* interromperam as filmagens. Recebeu ordem de filmar *Alexandre Nevski*, um filme acerca de um príncipe russo do século XIII e do sucesso de suas batalhas contra as tropas invasoras alemãs, como peça de propaganda contra a ameaça alemã de invadir a União Soviética. Filmou uma obra-prima. A cena da batalha no gelo é antológica, tanto pela fotografia como pela habilidade narrativa.

Começou a filmar *Ivan, o terrível*, planejado em três partes. Teve início a 2ª Guerra Mundial. Concluiu a 1ª parte, e a 2ª não agradou a Stalin, que queria um herói vigoroso e não um ser humano de verdade.

Há pormenores até ridículos, com relação às censuras de Stalin a *Ivan, o terrível*. Ele, que se identificava tanto com o czar, ficou constrangido com o beijo de Ivan, que disse ser longo demais e por isso tinha de ser eliminado (MONTEFIORE, 2006, p. 279).

Também censurou o comprimento da barba de Ivan.

Quanto a Ivan, disse Stalin a Eisenstein:

[...] seu czar é indeciso, se parece com Hamlet. O czar Ivan foi um grande e sábio governante [...] por não deixar os estrangeiros entrarem no país [...] *Ivan, o terrível*, era muito cruel [...] você pode mostrar que ele foi cruel. Mas deve mostrar [...] porque ele precisava ser cruel.

Eisenstein morreu antes de poder encurtar a barba, cortar o beijo e mostrar por que o Terrível precisava ser cruel. Isso foi uma misericórdia, pois parece improvável que ele sobrevivesse ao expurgo anti-semita de 1951-53. (MONTEFIORE, 2006, p. 603).

A morte de Eisenstein impediu-o de continuar seus trabalhos teóricos na área da psicologia da criatividade, da antropologia da arte e de semiótica.

Eisenstein tinha, em 1918, se inscrito no Exército Vermelho, como voluntário. Como soldado, conseguiu combinar seus afazeres com um estudo técnico aprofundado de linguística, psicologia, filosofia e teatro. Desenhou cenários e guarda-roupa para diversas peças. Em 1920, abandonou o exército e ingressou na Academia Geral de Moscou, onde se juntou ao Teatro dos Trabalhadores Proletkult, na oficina de teatro de Meyerhold, que admirava. Este novo teatro contribuía para a causa revolucionária, combatendo a arte velha e procurando criar uma nova arte. Servia-se do circo, do musical, dos desportos, das atuações de feira, considerados formas de cultura menos eruditas, capazes de atingir o povo russo.

Sua estreia com *O sábio*, influenciado pela *commedia dell'arte* italiana, foi um sucesso como entretenimento e teatro de propaganda. Para a estrutura de *O sábio* pegou uma velha peça de Ostrovsky e transformou-a num conjunto de atrações de circo.

Realizou um curta-metragem, *O diário de Glumov* (1923), paródia dos cine-jornais, cujas metamorfoses grotescas do protagonista antecipam as metáforas complexas de *A greve* (1924), sua primeira longa metragem.

Estudou várias experiências de montagem e

convenceu-se de que, no cinema, podem ser manipulados tempo e espaço para criar novos significados, com imagens justapostas. Queria inaugurar um novo estilo de vida para seu país e assumiu o meio fílmico como uma das mais eficientes ferramentas, a serviço da propaganda comunista.

A *greve* constituiu-se, porém, numa inovadora obra de arte, ingressando, com este filme, no grupo dos cineastas de vanguarda, soviéticos, alemães e franceses.

O filme apresenta metáforas visuais, reflexos em espelho e ângulos de câmera expressionistas. A história é de espionagem policial. A câmera transforma-se num espião, num mágico cheio de truques, num *voyeur*. Inaugura-se a nova gramática cinematográfica de Eisenstein, com o máximo poder de persuasão.

Nos anos 20, Eisenstein procurava encontrar uma base racional para o trabalho de montagem. A teoria literária formalista deu-lhe algum suporte, mas teve também outras influências.

Meyerhold, a figura central do teatro russo, no início do século XX, combateu a escola psicologista e naturalista de Stanislavsky. Meyerhold defendia a desverbalização do teatro, numa tentativa de fundir as tradições populares da pantomima e do folclore, numa cena estilizada e desnaturalizada. Ia contra a expressão dos estados de alma, preconizada pelo teatro clássico. Queria que o ator executasse o máximo de movimentos, no mínimo tempo de reação possível.

O corpo do ator deveria ser como uma máquina bem oleada, os movimentos, precisos, cronométricos.

A influência de Meyerhold verifica-se, sobretudo naquilo que Eisenstein chamou *tipagem*, isto é, a defesa de que o espectador deveria reconhecer as personagens, pela simples observação do seu rosto, fato que o levou a utilizar atores não-profissionais. Daí, que em seus filmes, as personagens surjam como verdadeiros estereótipos das mais diversas profissões e níveis sociais.

Por meio da utilização de pessoas comuns, homens e mulheres que pertenciam ao cotidiano, gente do proletariado, o público em geral, o espectador sentia-se mais próximo das personagens. Durante as projeções do final de *A greve*, o pú-

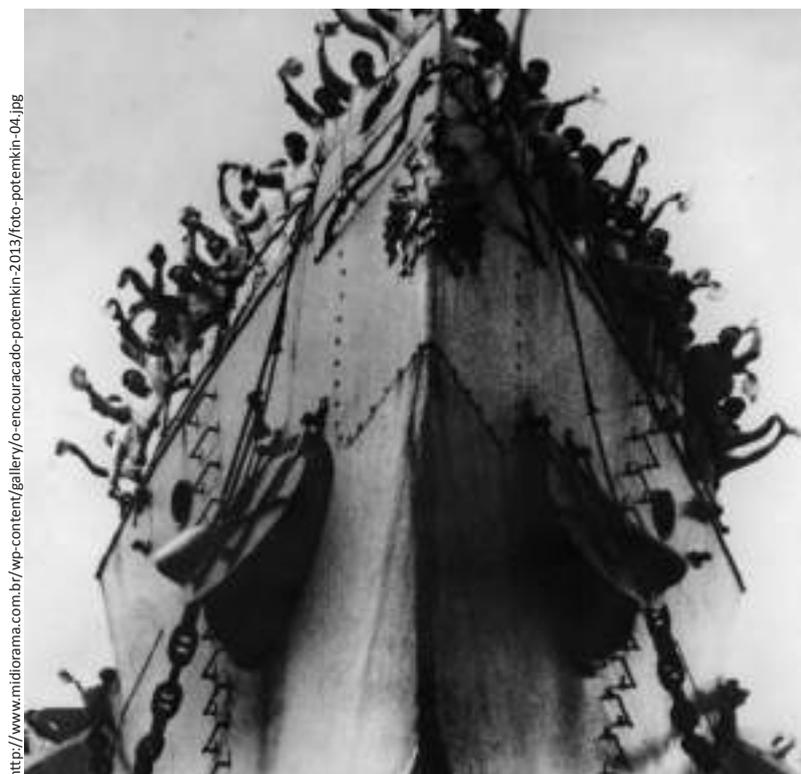
blico russo se levantou indignado, perante a força das imagens, em que se representam as cargas policiais contra o povo e, por extensão, a opressão vivida durante os longos anos de czarismo.

Certas personagens são associadas, por meio de um processo elaborado de montagem, a determinados animais: os diversos espões da polícia se transformam em macacos, bulldogues, raposas e corujas.

A sujeição dos operários é posta em paralelo com o abate do gado, no matadouro. Os trabalhadores, saindo dos sanitários, assemelham-se a ratos saindo de suas tocas, frágeis e submissos, perante a pata pesada do gato do poder. Os anões bizarros revelam a visão teatral, quase grotesca, que Eisenstein tem do cinema e das personagens.

A luta de Eisenstein em busca dos estímulos corretos, que produzam no espectador as reações desejadas, está na origem de seus estudos teóricos sobre a montagem. A forma mais *primitiva* de montagem preocupa-se com fatores essencialmente mecânicos.

Quanto à montagem *rítmica*, está relacionada com a importância do movimento no interior de cada fragmento, que, mais tarde, irá determinar



<http://www.midiaroma.com.br/wp-content/gallery/o-encouracado-potemkin-2013/foto-potemkin-04.jpg>

a métrica dos mesmos. Na montagem rítmica, há dois tipos de movimento: os dos cortes de montagem e o real, no interior dos planos. Eisenstein explorou as concordâncias e os conflitos entre esses dois movimentos.

Da montagem *rítmica*, Eisenstein avança para a montagem *tonal*, mais complexa. Era um objetivo a ser atingido. A montagem harmônica parte das dissonâncias da montagem *tonal*, dos conflitos entre dois tons dominantes numa mesma cena.

Exemplo de montagem *rítmica* é a famosa cena da escadaria de Odessa, no *Encouraçado Potemkin*, em que há dissonância entre o ritmo criado pelo corte métrico de montagem e o ritmo dos passos dos soldados que avançam pela escadaria, esmagando tudo à sua passagem.

Exemplo de montagem *tonal*, é a sequência do nevoeiro no *Encouraçado*, em que as vibrações luminosas dos planos contrasta com a componente rítmica expressa pela suave agitação das águas, a ligeireza dos movimentos dos barcos, pelo vapor em lenta ascensão, pelas gaivotas voando sossegadas.

Utilizou a montagem harmônica em *A linha geral*, estabelecendo uma analogia com a música, em que a um som central se adicionam harmonias superiores e inferiores.

Usa a montagem intelectual em *Outubro* em que apresenta imagens de vários ícones, começando pelo cristianismo e acabando nos ídolos tribais primitivos. A complexa estruturação de algumas cenas de *Outubro* foi totalmente incompreensível para muitos espectadores.

A imagem vertical surgiu em 1938, depois de uma longa estada de Eisenstein no estrangeiro, como um meio de criar os efeitos desejados pela relação de imagens visuais e sonoras, incluindo mais tarde o efeito da cor, que ele nos legou na IIª parte de *Ivan, o terrível*.

A aplicação da imagem vertical iniciou-se com *Alexandre Nevsky*, em que a história musical de Prokofiev se funde com a história verbo-visual.

Houve uma evolução na filmografia de Eisenstein. Basta comparar a pujança e solidez de *A greve*, sua primeira longa metragem, com a estruturação raivosa e consistente, quase operática, de *Ivan, o terrível*.

Eisenstein concebia a montagem como a base da

linguagem cinematográfica, um código sintático que permitia ao realizador transmitir sua ideologia, sua estética, sua visão do mundo. Estudou linguística, mas interessava-se mais pela dialética, por causa da montagem. A dialética cinematográfica baseia-se no plano, como a frase fundamenta-se na palavra. Os planos unidos formam a sequência/cena. É da articulação correta das durações e intensidades, do movimento das personagens, do enquadramento, das tonalidades, cores, sons e música, que do plano nasce a montagem e desta o filme. A montagem é concebida como conflito. A obra de arte é uma estrutura de *pathos*, que provoca no espectador efeitos emocionais. O cinema deve reforçar ou agitar a consciência política do espectador, criar nele novas ideias, abrir-lhe novos horizontes e fazê-lo mudar sua visão de mundo. A montagem é para Eisenstein uma síntese, uma simbiose entre ciência e arte, uma espécie de progresso secundário. O nível básico do pensamento é imagético. O mito é o centro do pensamento artístico e científico. Impressionou-se muito com a atuação de um grupo teatral japonês, Kabuki, de Ishikawa Sadafu. Encontrou parentesco entre o ideograma escrito japonês e os vetores de sua montagem.

Nas *Fontes Soviéticas*, item do livro de Lucia Santaella sobre *O que é Semiótica*, destaca-se, entre outros, o nome de Eisenstein, considerado por ela, um verdadeiro *artista intersemiótico*, surgido na Rússia revolucionária e pós revolucionária.

[...] Essa intersemiose está expressa na sua preocupação com a origem dos sistemas de signos, na presença da literatura em suas reflexões sobre o cinema, na sua prática do teatro e nos estudos das diversas artes, notadamente a pintura em sua relação com o cinema, assim como nos experimentos, ainda no cinema mudo, com os efeitos de som-imagem e na influência de um instigante conhecimento do ideograma japonês e chinês sobre sua técnica de montagem cinematográfica, além do conhecimento do teatro Kabuki e estampa japonesa, tudo isso culminando numa constante preocupação com a síntese entre ciência e arte. (SANTAELLA, 1987, p. 100).

Em seu livro fundamental para a arte cinematográfica, *O sentido do filme*, Eisenstein insiste

sobre o papel da montagem no cinema. Ponderando sobre o período em que o cinema soviético proclamava que a montagem era *tudo* e o momento atual para ele, em que a montagem se considerava como *nada*, Eisenstein sublinha para uns e outros, que eles se esqueceram até do objeto e função fundamentais da montagem:

[...] o papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo. Sem falar no aspecto emocional da história, ou mesmo de sua lógica e continuidade, o simples ato de narrar uma história coesa foi frequentemente omitido nas obras de alguns proeminentes mestres do cinema, que realizam vários gêneros de filmes. (EISENSTEIN, 1990, p. 13-14).

Essa coletânea de artigos escritos por Eisenstein durante a Segunda Guerra Mundial tem importância fundamental na teoria da arte cinematográfica. A introdução de José Carlos Avellar destaca que foi o único livro do Autor, publicado enquanto ele vivia. No caos da Guerra, só o cinema soube resistir à tempestade da desagregação.

[...] A arte é o mais sensível dos sismógrafos. O impasse trágico em que as artes se encontravam nos últimos anos antes da Segunda Guerra Mundial, refletia com precisão o grau de tensão e as contradições dilacerantes em que o mundo se encontrava, contradições que finalmente explodiram numa carnificina de proporções jamais vistas até então, de proporções difíceis de estabelecer quando observadas dali (refúgio na Alma-Ata, nas montanhas), daquele momento, outubro de 1942. Lembra a história de Arquimedes, que teria gritado para os soldados romanos que invadiram sua casa para massacrá-lo *não toquem nos meus desenhos*, e diz que todos deveriam gritar um grito semelhante para salvar os filmes e as reflexões de toda a gente que trabalha em cinema, e que era por isso, que era como um grito, que ele publicava então, no meio da Guerra, esta coletânea de artigos que examinam o passado e se voltam para o futuro da montagem, que foi de certo modo a coluna vertebral da estilística do cinema soviético até então [...] (EISENSTEIN, 1990, AVELLAR, Introdução, p. 9-10).

As **Reflexões de um cineasta**, de Eisenstein, traduzidas por José Fonseca Costa e precedidas de um ensaio do tradutor, apresentam um caráter sistemático e são a aplicação de determinados princípios filosóficos a um ramo de conhecimento humano.

Esse livro é para ser lido, não apenas resumido. Quando Eisenstein relata como se tornou realizador e conta pormenores da filmagem do **Encouraçado Potemkin** compreendemos cenas, que se tornaram antológicas: tinham-se passado 20 anos (a filmagem faz-se em 1925, o **Encouraçado** era de 1905), não havia mais **Encouraçado** nem modelo semelhante. Cobrir os marinheiros revoltosos que iam ser fuzilados com um toldo, no mínimo, seria risível. No entanto, foi uma das cenas mais emocionantes do filme. Tornou-se uma espécie de venda gigantesca atada aos olhos dos condenados, mortalha colossal, que os envolve em vida (Cf. EISENSTEIN, 1961, p. 63-9).

Um simples ajudante-maquinista torna-se o médico do **Potemkin**, que examina a carne pejada de vermes através da lente dupla do *lorgnon*, as pálpebras molemente pregueadas. Sem falar na filmagem insensata (louca) da bruma ou nevoeiro que cobriu o porto, criando um dia nefasto (que resultou glorioso) no calendário das filmagens; no episódio dos seis leões de mármore, que vigiados, não podiam ser filmados, sem autorização especial. Três foram filmados, porque o guardião não podia vigiar mais de três; a cena da escadaria de Odessa não figura em nenhuma variante do argumento e tão pouco em qualquer das folhas de montagem. Nasceu, instantaneamente, do contato com a realidade e das recordações do próprio Eisenstein. (Cf. 1961, p. 70-5).

As *reflexões* também não cabem num relato. Melhor, preencher estes comentários com as palavras do grande cineasta:

[...] Criar sem tréguas. Procurar sem descanso. Olhar para a frente com argúcia, olhar de face esta nova forma de arte. Trabalhar, trabalhar ainda, trabalhar sempre. Em nome da arte que foi criada para fazer comunicar milhões de seres humanos na ideia mais sublime dos nossos dias. 1948. (EISENSTEIN, 1961, p. 373).

Durante a filmagem de *Ivan, o terrível*, quando da criação de uma nova revista *Iskusstvo Kino*, Eisenstein colaborou com um artigo, **Uma visão em grande plano**, que lhe valeu uma censura oficial.

Nele, destacam-se as diversas posições de câmera, no cinema, conhecidas pelos nomes de plano de conjunto, plano médio e grande plano.

[...] O plano de conjunto transmite a percepção geral do fenômeno. O plano médio coloca o espectador numa relação íntima com os atores que estão na tela [...] com a ajuda do grande plano (o pormenor aumentado), o espectador mergulha nas realidades mais íntimas da tela: um bater de pálpebras, uma mão que treme, uns dedos que tocam a renda de um punho [...] (EISENSTEIN, 1974, p. 161-1)

A imprensa, baseada no plano de conjunto, faz a apreciação social das produções cinematográficas.

Na imprensa, o que corresponde ao plano médio, é a notícia crítica. Nesses artigos-sinopse, somos tocados pelo comportamento das personagens, que consideramos como pessoas, evoluindo na verdadeira realidade.

Há o exame do filme em *Grande plano*, como deve fazer um jornal da especialidade: através do prisma de uma análise cerrada, o artigo decompõe o filme em suas partes, focaliza seus elementos para estudar a totalidade.

O alto valor social de uma obra não deve servir de escudo para defender um enunciado defeituoso das palavras; o interesse do espectador pela história não deve contribuir para desculpar uma

[http://3.bp.blogspot.com/\\_eAgbZ0cqhLE/TG1Nf45sbXI/AAAAAAAAAFuA/rcgVgnB6vlo/s1600/Sergei+EISENSTEIN+1.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_eAgbZ0cqhLE/TG1Nf45sbXI/AAAAAAAAAFuA/rcgVgnB6vlo/s1600/Sergei+EISENSTEIN+1.jpg)



fotografia medíocre, um acompanhamento musical inadequado, uma banda sonora, mal gravada. (Cf. EISENSTEIN, 1974, p. 161-167).

Mostrar em grande plano, o que somos chamados a fazer, a perceber, a criticar e a fazer nascer – isso deve tornar-se a linha de combate da revista que acaba de renascer, **Iskusstvo Kino**.

Não haverá ruptura de unidade entre forma e conteúdo como anunciam os gritos do mundo não crítico.

Porque uma unidade autêntica da forma e do conteúdo exige também uma unidade na perfeição qualitativa dos dois.

Só a arte tendendo para a perfeição merece ser projetada nas telas da nossa época vitoriosa: a da criação construtiva do após-guerra. 1945. (EISENSTEIN, 1974, p. 167).

Na impossibilidade de prolongar demais este comentário sobre a vida e obra de um dos maiores nomes do cinema mundial, de circunscrever sua autobiografia, limito-me a aproveitar-me das orelhas do livro *Memórias imorais*, escritas por Arlindo Machado e da contra-capas. Vitimado por um enfarto, impedido de filmar e lecionar, dois anos antes de sua morte, no Hospital do Krelim, o cineasta, numa espécie de saga proustiana, revê suas memórias. Um pai autoritário, na infância, a ruptura revolucionária, a guerra civil e a construção do socialismo, na Rússia, na juventude. Os caminhos da invenção do cinema, as aventuras e desventuras no Ocidente, os contratempos em Hollywood, o fracasso do projeto mexicano.

Os duros anos da Guerra, o confinamento em Alma-Ata, durante a Segunda Guerra mundial, o trabalho pedagógico e a batalha contra os burocratas do partido.

Dono de uma erudição espantosa, capaz de saltar de um tópico de filosofia para um episódio da história e deste para um tema de literatura policial, ou de psicanálise, ou de antropologia, Eisenstein estabeleceu laços de amizade e polêmicas intelectuais com os nomes mais

expressivos da produção cultural mundial: Jean Cocteau, Paul Eluard, James Joyce.

Da contra capa:

**Memórias imorais** é um livro sui-generis. Tem um estilo fragmentário e assistemático que faz lembrar os brilhantes efeitos de montagem, na área de seus filmes.

No livro, aparecem reproduções de seus desenhos, que revelam seu talento também nessa arte.

Talvez seja um modo conveniente de terminar este modesto ensaio, com as próprias palavras de Eisenstein na Apresentação das **Memórias**:

[...] Certa vez perguntei a meus alunos o que gostariam de ouvir durante meu curso no GIK ( Instituto Estadual de Cinematografia).

Muito timidamente, mas sem a menor subserviência, alguém disse: Não nos fale sobre montagem, filmes ou produção. Conte-nos como alguém se torna um Eisenstein (1987, p. 40).

Enigma indecifrável. Só alguém *que é* pode tornar-se ele mesmo. Só Eisenstein pode tornar-se Eisenstein.

## REFERÊNCIAS:

- EISENSTEIN, SERGEI. *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*. Tradução e seleção de textos de C.Braga e I. Canelas. Lisboa: Editorial Presença, Ltda. 1974.
- \_\_\_\_\_. **Memórias Imorais: uma autobiografia**; edição e prefácio Herbert Marshall, tradução Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1990.
- \_\_\_\_\_. **El sentido del Cine**. Buenos Aires : Ediciones La Reja, 1955.
- \_\_\_\_\_. **Reflexões de um Cineasta**. Lisboa : Editora Arcádia Limitada, 1961
- MONTEFIORE, Simon Sebag. **Stalin: a corte do czar vermelho**. Trad. Pedro Maia Soares. S. Paulo: Companhia das letras, 2006.
- SANTAELLA, LUCIA. **O que é semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1987.
- [www.terra.com.br/cinema/favoritos/eisenstein](http://www.terra.com.br/cinema/favoritos/eisenstein), htm.

# Flores raras: banquete de imagens e poesia.

## *Olga Aparecida Arantes Pereira*

*Mestre em Educação, Diretora do Cine Clube de Lorena, Professora titular das Faculdades Integradas Teresa D'Ávila de Lorena, curadora dos projetos Cinema Criança e Festival "Gato Preto", membro da Academia de Letras de Lorena.*



[www.barnesandnoble.com/review/words](http://www.barnesandnoble.com/review/words). Bishop e Lowell

### RESUMO

O objetivo deste artigo surge do contentamento visual com o filme **Flores Raras** de Bruno Barreto (2013), e com o livro que possibilitou a adaptação cinematográfica, **Flores Raras e Banalíssimas**, de Carmen Lucia Oliveira (1995). Sem a intenção de verificar ou discutir a fidelidade da adaptação cinematográfica à obra literária originária, o filme parece dialogar com o público atual, mas o tema sugere partir do mítico, da relação alegoria/símbolo discutida no livro **O Banquete**, de Platão e as inserções sobre o Amor nas imagens do filme que relata a trajetória das protagonistas da narrativa: Elizabeth Bishop e Lota. Arte de amar e perder, descritas com palavras ou imagens, códigos diversos e universais não conseguem desvendar a inspiração romântica dos poetas, chamada Amor. **Flores raras** constitui um sutil e delicado discurso de louvor ao Amor.

### PALAVRAS-CHAVE

Cinema; literatura; amor e perda.

### ABSTRACT

This paper arises from visual contentment with the film **Rare Flowers** by Bruno Barreto (2013), and the book that enabled the film adaptation, **Flowers Rare and Banalíssimas** Carmen Lucia Oliveira (1995). Without intent to verify or discuss the film adaptation of fidelity to the original literary work, the film seems to engage with today's audiences, but the theme suggests from the mythical relationship of allegory / symbol discussed in the book **The Banquet**, Plato and insertions Love the images on the film that recounts the history of the protagonists of the story: Elizabeth Bishop and Lota. Art of loving and losing, described with words or images, and several universal codes can not unravel the romantic inspiration of poets, called Love. **Rare Flowers** is a subtle and soft speech of praise to Love.

### KEYWORDS

Movie; literature; love and loss.

A arte de perder não é nenhum mistério:  
Tantas coisas contêm em si o acidente de perdê-las,  
que perder não é nada sério.

(BISHOP, tradução de Paulo Henriques Brito)

Em um breve recorte recorro a um festivo **Banquete**, a tributar honras e glórias ao Amor, com os diálogos travados pelos oradores, em ordem de apresentação: Fedro, Pausânias, o médico Erixímaco, o comediógrafo Aristófanes, o próprio anfitrião do **Symposium**, o poeta Agatão, Sócrates, revelando a preciosa sapiência da sacerdotisa Diotima e Alcibiades, para tecer alguns aspectos observados, como pinceladas sombreando a obra, no caso o filme **Fores raras** de Bruno Barreto, de 2013.

A conceituação do amor sempre foi problematizada na tradição filosófica e grandes histórias de *Love, Amour, Liebe, Amore ou Amor*, surgem, em todas as épocas, em todos os idiomas, tanto no cinema quanto na literatura.

Mas, o que é o *Amor*? Será o Amor, um grande deus? Indômita potência? Inspirador de virtudes? A divindade mais antiga? Eterno? Universal, pois presente em todo o cosmos? A busca da unidade? Belo e jovem? Um tipo de delírio? Filósofo por excelência? Concepção de nossa alma? Um daimon (anjo) entre o divino e o humano? Afortunada bênção que garante felicidade (eudaimonia)?

Reiterando a pergunta: O que é o Amor? Um sentimento? Um estado? Uma utopia? Uma atitude? Uma conduta? Uma virtude? Um hábito? Uma disposição? Uma inclinação? Um apetite? Um desejo? Ou uma carência?

Em **O Banquete**, uma das obras mais importantes da filosofia clássica grega, Platão (380 a.C) narra os discursos na casa de Agatão (poeta ateniense) de que Sócrates participou, cujo tema foi o conceito de *Amor*.

Entusiasmada que sou pelo Belo em si platônico, vivencio-o como a assinatura do theos (divino) a imagem em movimento, a narratividade como eixo criador do cinema que permite estabelecer o elo entre contar, ouvir, sentir e ver.

No ato de contar da literatura, o mundo narrado é o mundo da personagem, que por sua vez é contado por um narrador que se utiliza de recursos textuais

linguísticos; na literatura, a imagem é construída com palavras, narrativa verbal. Já no cinema, os recursos sonoros, imagéticos e filmicos, são construídos por planos, ângulos, enquadramentos, em que ocorrem simultaneamente os diálogos e o espaço-tempo da ação.

A intenção de contar uma história no cinema a partir de outra *já contada sempre* proporcionará a criação de novas possibilidades de sentido, sempre um ponto de vista, ou outro olhar que transforma a narrativa escrita em narrativa audiovisual. Este novo ponto de vista desloca o sentido do original - da literatura - para outro, o da adaptação cinematográfica.

A intenção neste texto foi florescendo com o objetivo de reconhecer belíssimos trabalhos de dois autores: um das imagens e outro das palavras. Artes distintas e simbióticas, em que uma completa ou complementa a outra.

O filme, **Flores raras** de Bruno Barreto, de 2013, é uma adaptação do livro **Flores raras e banalíssimas**, de Carmen Lucia Oliveira, lançado em 1995 e relançado recentemente.

O livro cativou leitores no Brasil e nos Estados Unidos, onde foi publicado pela *Rutgers University Press*, em tradução de Neil Besner, recebendo dois importantes prêmios literários. Recentemente, a Editora Rocco ficou responsável por uma nova edição.

A história de amor, entre a poetisa americana Bishop e a paisagista e arquiteta brasileira Lota, sob o pano de fundo do Brasil dos anos 50 e 60, constitui a narrativa, representação da ação, organizada num enredo, ao longo de determinado tempo.

O título de ambas as obras chama a atenção. **Flores raras**? São flores raras as flores brancas como o *lírio, copo de leite, jasmim, camélia*, margarida, crisântemo... Mas também são brancas flores como o *lírio do brejo, margarida do mato... Banalíssimas*?

Raras ou banalíssimas, flores são flores com suas belezas e delicadezas.

Os discursos sobre o amor em **O Banquete**, de Platão iniciaram-se com Fedro declarando que Eros era uma divindade poderosa e admirável, tanto entre os homens como entre os deuses, por várias razões, mas, antes de tudo, pelo nascimento. "Não teve pai, nem mãe, nem o nome dos que o geraram

é mencionado por nenhum prosador ou poeta.” (1943, p.23)

Fedro é o primeiro, e por isso pai do discurso, a falar sobre o deus Eros: ele condena o ofício dos poetas que têm por missão cantar hinos aos deuses, mas se esquecem de Eros. Fedro, no seu discurso, faz a justificação moral de Eros, mas não investiga a fundo sua essência e suas formas. No entanto, é devido à fala desse discípulo de Sócrates que toda a discussão se inicia.

A inspiração para a obra cinematográfica **Flores Raras** está em alguns livros que contam a história dessas duas importantes mulheres, Bishop e Lota, como: *A arte de perder* (LeYa, 2011), de Michael Sledge, *Um porto para Elizabeth Bishop* (Terceiro nome, 2011), de Marta Góes, *Invenções de Si* em *Histórias de Amor* (Apicuri, 2008), de Nadia Nogueira, *As cartas de Elizabeth Bishop* (Companhia das Letras, 1995), com tradução de Paulo Henrique Britto e, sobretudo, *Flores raras e banalíssimas* (Rocco, 2011), de Carmen Lúcia Oliveira.

Enquanto *A arte de perder* tem Bishop como protagonista e faz de seu período no Brasil, apenas uma fase de sua vida, embora a mais importante, *Flores raras e banalíssimas* destaca a impulsiva Lota e é narrado em pequenos excertos, como lembranças precárias e não lineares.

Apesar dos estilos e enfoques diferentes, os trabalhos se propõem a tornar mais tangíveis essas mulheres, abrindo suas vidas pessoais e repassando seus feitos profissionais.

A reconstrução do momento histórico e os perfis de Lota e Bishop, custaram à autora Carmen Lúcia, muitos anos de pesquisas em documentos, correspondências pessoais das protagonistas, agendas pessoais, jornais e revistas da época e depoimentos de pessoas confidentes.

Graças ao material pesquisado foi possível construir as imagens dessas duas grandes mulheres: Lota, com seus cigarros, é a mulher que explode uma enorme pedra para construir um escritório para a amada, que compra um bebê para a ex-mulher (Mary) e enfrenta qualquer um que interfira em suas decisões sobre o Parque do Flamengo, sua grande obra. Bishop, mais recatada, quase estoica, revela sua delicadeza em seus poemas dedicados

à natureza e seus demônios em episódios de bebedeira.

Do trabalho de coleta e revisitação surge a história envolvente que engloba pessoas ímpares, como Carlos Lacerda, José Eduardo de Macedo Soares, D. Baby Lage, Roberto Burle Marx, Rachel de Queiroz e Alexander Calder, todas personagens do livro *Flores raras e banalíssimas*.

A produtora Lucy Barreto, mãe do cineasta Bruno Barreto, comprou os direitos autorais do livro de Carmen Lúcia Oliveira, em 1995; entretanto seu filho não se interessou em adaptá-lo para o cinema na época.

O projeto foi oferecido ao cineasta Hector Babenco, que também recusou. Passou-se então uma década até Bruno se sentir motivado ao ver a ex-mulher, Amy Irving, interpretar um texto sobre Bishop.

**Flores raras** lembra o longa **As Horas** (2001), de Stephen Daldry, que conta a história da escritora Virgínia Woolf, como também **Entre dois amores** (1985), obra de Sydney Pollack, estrelado por Robert Redford e Meryl Streep, em que o diretor capta com precisão a experiência de duas pessoas que se apaixonam lentamente, vivem esta imensa paixão, mas jamais conseguem compreender a natureza um do outro, num filme sensível, poético e inegavelmente belo.

O cineasta, Bruno Barreto, em entrevista sobre o filme confessa que “não queria fazer um filme sobre uma artista torturada. Queria uma história de amor que emocionasse”.

Com o intuito de elevar Eros, Fedro encerra seu discurso, em **O Banquete** com a frase: “Concluo, pois, dizendo que, de entre todos os imortais, é o Amor o mais antigo, o mais augusto e o mais apto a garantir aos homens a posse da virtude e da felicidade na vida e na morte.” (1943, p.27)

O bem cuidado roteiro do filme **Flores raras** é de Matthew Chapman e Julie Sayres interligando o choque cultural ao relacionamento das duas mulheres. O belo filme honra as personalidades retratadas, a arquitetura, a literatura, e, um breve período da história brasileira.

O filme começa nos Estados Unidos, em 1951, com Elizabeth Bishop (Miranda Otto), uma poetisa insegura e tímida conversando num banco do

Central Park com o amigo e escritor Robert Lowell (Treat Williams). A grande dificuldade de Elizabeth em desenvolver um poema não estava na técnica, mas no sentimento.

Diante das críticas do amigo às falhas de seu poema, Elizabeth anuncia que pretende viajar, ao que o amigo, irônico, responde: “Ah, a cura geográfica!”

Em novembro de 1951, a poeta americana Elizabeth Bishop, com 40 anos e apenas um livro publicado, embarca em Nova York, num navio mercante para o que seria uma longa viagem em redor da América do Sul.

Vivia da fortuna deixada pelo pai e enfrentava crises sucessivas de alcoolismo. Desembarcou em Santos e seguiu de trem para o Rio de Janeiro, onde pretendia visitar a colega de faculdade Mary Morse (Tracy Middendorff). A visita seria de apenas alguns dias e retomaria viagem num próximo cargueiro.

Ah, turista,  
Então é isso que este país tão longe ao sul  
Tem a oferecer a quem procura nada menos  
Que um mundo diferente, uma vida melhor?  
(BISHOP, 1952, tradução de Paulo Henriques Britto)

No Rio de Janeiro, a hospedagem é em um sítio exuberante propriedade em que a colega Mary vive com a companheira arquiteta autodidata e paisagista brasileira Lota de Macedo Soares.

Entusiasta da arquitetura moderna, Lota vive em uma casa interessantíssima, fazenda Samambaia, em Petrópolis. A residência foi projetada por Oscar Niemeyer, com jardins de Burle Marx, em Pedra do Rio.

O terceiro orador em **O Banquete** é Erixímaco que ao completar o discurso de Pausânias diz: (...) o amor não reside apenas na alma dos homens que procuram realizar- lhe a beleza; mas também para vários outros fins, em muitos seres: nos corpos dos animais, nas plantas que brotam da terra, em toda natureza em suma. (Cf. PLATÃO, 1943, p.41)

Para ele, a natureza orgânica comporta dois eros: saúde e doença, e que

o contrário procura o contrário. Um é o amor que reside no corpo são; o outro é o que habita no corpo enfermo. Tal qual a medicina, que procura a convivência entre os contrários, o amor deve procurar o equilíbrio entre as necessidades físicas e espirituais. (PLATÃO, 1943, p.41).

Inicialmente, o roteiro parece focado no relacionamento entre as duas mulheres e começa enfatizando suas personalidades opostas: Lota, extrovertida, segura de si e confiante; Elizabeth, introvertida, retraída e tímida. Enquanto a primeira mostra orgulhosamente sua casa recém-construída, gabando-se de ter idealizado tudo sozinha, a segunda sente-se quase envergonhada quando um dos convidados, Carlos Lacerda, declama um dos poemas que ela recusa terminar, na tentativa frustrada de fazê-la sentir-se mais à vontade.

A estada era para durar uma semana, mas por causa de uma intoxicação alimentar, Bishop experimenta o fruto caju e, diante da crise alérgica provocada pela fruta, é convencida a ficar mais uns dias; e foi ficando como hóspede de Lota de Macedo Soares, com quem se envolve, permanecendo por dezesseis anos e este período idílico termina por influenciar a obra da poetisa, vencedora do Pulitzer, em 1956.

Bishop chega em um momento crítico na vida de Lota e Mary: esta quer adotar uma criança. Aquela já não vê tanto amor no relacionamento. E é isso que a faz se aproximar da poetisa, mesmo que o estranhamento de personalidades seja a tônica dos primeiros dias de convivência.

A narrativa inicial é bem rápida e direta, mesclando a personalidade forte e sem rodeios de Lota: uma arquiteta formada “pela vida”, que adora construir seus próprios espaços. Apesar do ar arrogante, Lota mantém sempre por perto seus poucos bons amigos, e carrega consigo uma relação difícil com seu pai. O relacionamento entre a brasileira e a poetisa pode soar como falso e sem futuro em um primeiro momento, justamente pela rapidez em que se desenrola; entretanto reflete bem a personalidade de Lota.

Aristófanes, no **Banquete** de Platão, insistirá no poder que o Amor possui e versará sobre sua natureza histórica. Com o seu famoso mito dos andróginos, legitimará a homoafetividade e a

desenfreada busca do que denominamos *almas gêmeas*.

Outrora, a natureza humana não era o que hoje é, mas bem diferente. Havia, a princípio, três espécies de homens e não duas, como atualmente: macho e fêmea. O terceiro gênero era formado dos dois primeiros. Extinta a espécie, só o nome lhe sobreviveu. Chamavam-se Andróginos, porque pelo aspecto e pelo nome lembravam o macho e a fêmea. (Cf. PLATÃO, 1943, p.49-50).

Para Aristófanes, o Amor é justamente essa busca constante e incansável por sua outra metade, a fim de se restabelecer o original e primitivo todo. Não se trata somente de união sexual, mas de *uma coisa* que a alma de um quer da alma do outro. Sobre essa *coisa* a alma não pode dizer, mas *advinha* o que quer e indica por enigmas.

Há muito da beleza e da profundidade da vida de Lota e Bishop que o filme de Bruno Barreto consegue captar tão bem quanto os livros sobre elas, principalmente, o de Carmen Lúcia Oliveira.

O adjetivo “rara” se une às flores do título para qualificar essas duas mulheres grandiosas, plurais e que merecem admiração – sobretudo Lota, menos reverenciada que Bishop, mas tão importante quanto, autora de uma das obras paisagísticas mais belas do mundo moderno, um toque de delicadeza e bom gosto na área mais privilegiada da geografia do Rio de Janeiro – o aterro do Flamengo.

Agatão, em o **Banquete**, discursa sobre a natureza do Amor dizendo que *A existência que este deus leva entre as flores é melhor da frescura de sua tez. Porque o amor não se detém em corpo ou alma, ou o que quer que seja, sem flor ou desflorado, mas só procura os sítios onde se expandem flores e perfumes.* (1943, p.63).

Já Aristófanes afirma que quando acontece encontrar alguém a sua metade verdadeira, de um ou de outro sexo, ficam ambos tomados de um sentimento maravilhoso de confiança, intimidade e amor, sem que se decidam separar-se, por assim dizer, um só momento. E, passando unidos a vida inteira, nenhum deles saberia dizer o que um espera do outro. (PLATÃO, Cf. 1943, p.54).

Os primeiros tempos de vida em comum, junto à mata Samambaia, foram de grande felicidade para Bishop. Cercada de carinho, segurança e privacidade, a poeta americana viveu dias felizes, apesar do alcoolismo renitente. Ali pode cultivar o ócio – requisito que ela destaca como imprescindível, numa das cartas, à consecução da atividade artística, ainda que num sentido reverso: dedicação absoluta, no caso do poeta, à feitura do poema. Grande parte de sua obra foi composta no Brasil. Sendo inúmeras as alusões a temas brasileiros.

O discurso de Aristófanes continua afirmando que essas pessoas, que passam juntas a vida, são, precisamente, as que não sabem dizer o que uma espera da outra. [...] E a razão disso é

Miranda Otto (a esq.) e Gloria Pires no filme **Flores raras**



que primitivamente era homogêneo. A saudade desse todo e o empenho de restabelecê-lo é o que denominamos amor.

Não se deve esquecer que Aristófanes é poeta e apresenta uma visão mais romantizada da definição de Eros, de amor e amizade. Ele quer deixar evidente que não se trata apenas de uma conexão corporal, muito mais de essência e de complementaridade. Não é, evidentemente, a união física que faz com que um sinta um prazer tão grande com a presença do outro e a ela aspire com tanta força, mas é indubitavelmente uma coisa diferente o que a alma de ambos quer, uma coisa que ela não pode exprimir e que só palpita nela como obscura intuição do que é a solução do enigma da sua vida.

Aristófanes termina seu discurso sobre o amor de forma belíssima, profetizando que o homem só terá uma vida feliz se tomado por Eros:

Afirmo, pois, de modo geral, que todos nós, homens e mulheres, o gênero humano em suma, seríamos felizes, se, ajudados pelo amor, encontrássemos cada um a metade que o pode reconduzir ao seu primeiro estado. (PLATÃO, 1943, p.56).

Querendo sempre todos ao seu lado, Lota, no filme **Flores raras**, como uma espécie de brinquedo que se ama muito, *é de uma* possessividade que agride, mas não chega a incomodar. É uma mulher que sabe o que quer e luta por aquilo que deseja. Assim, ela conquista Bishop e deixa Mary de lado. Porém, como Lota quer tudo para si, mantém bem perto sua parceira anterior, e adota junto com ela uma pequena criança. E assim as três (con)vivem por boa parte do filme.

No período em que viveu com Lota, Bishop compôs vários de seus mais importantes poemas. O espectador assiste a seus processos de composição, caminhando e falando sozinha sob as árvores de *Sambambaia*, datilografando, revisando. Assiste à leitura dos poemas e às discussões literárias que a poetisa travava com seu amigo, o grande escritor americano Robert Lowell (1917-1977).

A poetisa norte-americana acaba descobrindo que muitos brasileiros são dominados pelas suas

emoções, sentimento desconhecido em sua cultura opressora de emoções reservadas e Elizabeth no Brasil, vai se descobrindo e nosso país é descoberto por ela, sempre com muita crítica: “O Brasil é mesmo um horror”.

Em **Palavras no ar**: a correspondência completa entre Elizabeth Bishop e Robert Lowell, Bishop descreve a literatura, a política e costumes da época.

O Rio está mais louco do que nunca. Falta água e o gás anda escasso; em cada edifício só um elevador funciona e há filas intermináveis, quarteirões inteiros para pegar os ônibus miúdos. Enquanto isso o Brasil está construindo uma capital novinha em folha, longe, no interior, onde sequer existia uma estrada um ano atrás.

Robert Lowell, o destinatário dessas cartas, foi um poeta de estatura semelhante à de Elizabeth Bishop. Provinham do mesmo ambiente, a elite anglo-saxã de Massachusetts.

Na amizade desenvolveram líricas que evoluem numa influência recíproca admitida por ambos, ele num registro que foi chamado de confessional, ela praticando uma poesia mais descritiva.

Tornaram-se amigos em 1947. Assim como Bishop sofria de alcoolismo, Lowell era sujeito a surtos de mania que também resultavam em internações periódicas. Embora mais jovem, obteve uma proeminência precoce que lhe permitiu ajudar Bishop, a quem indicou para sucedê-lo no cargo de consultor de poesia da Biblioteca do Congresso.

Continuaria a patrocinar a obra da amiga junto a editores e comitês literários americanos durante sua longa ausência. A seu convite visitou o Brasil, com a mulher e a filha, em meados de 1962. Lowell comparou sua amizade com Bishop à dos escritores ingleses Lytton Strachey e Virginia Woolf.

Por meio do filme, conhecemos a imagem de Elizabeth como alguém insegura de si, de sua condição, de seu desejo de viver, enquanto Lota – que se deixava cativar por essas qualidades que a outros repeliria – era alguém capaz de cuidar, tratar e amenizar essa insegurança.

Dessa necessidade mútua, de se aceitar por uma, e de se afirmar, por outra, surge o relacionamento e o triângulo amoroso.

Perca um pouco a cada dia. Aceite austero,  
a chave perdida, a hora gasta bestamente.  
A arte de perder não é nenhum mistério.  
Depois perca mais rápido, com mais critério:  
Lugares, nomes, a escala subsequente  
Da viagem não feita. Nada disso é sério.  
(*BISHOP*, tradução de Paulo Henriques Brito)

O filme se sai muito bem ao desenvolver com parcimônia o romance e a tensão paralela construída por um dos vértices do triângulo amoroso, Mary, preterida por Lota, que, pretendendo que ela não parta, sugere a adoção de uma criança. *Você quer comprar um bebê para que você possa ter um caso?* pergunta Mary em dado momento já sabendo a resposta.

Mary aceita ficar e Lota adota o bebê e constroi na propriedade, um escritório para que Bishop possa trabalhar sua poesia. Até seu desfecho, é a relação dessas mulheres, captada com sutileza por Barreto, que conduz o filme.

O filme retrata o encontro entre culturas tão distintas: Lota, uma apaixonada por estética e paisagismo que se tornou uma das arquitetas e urbanistas mais famosas do mundo e Bishop, uma das maiores poetisas americanas do século XX.

Durante o tempo em que viveram essa relação de amor, a carreira dessas mulheres extraordinárias cresceu e se desenvolveu como nunca. O Brasil se tornou o cenário comum dessas artistas, que viveram momentos inesquecíveis para suas vidas.

É durante a construção da casa, que, no filme, Lota conhece a poeta americana Elizabeth Bishop (1911 – 1979). Aí é que se dá o que aqui se chamou do encontro da boa arquitetura brasileira com a boa literatura americana. Pois é mesmo um encontro o que o filme propicia, com sua abordagem generosa da arquitetura carioca dos anos 1950 e da produção poética de Bishop.

A poetisa norte-americana acaba descobrindo que muitos brasileiros são dominados pelas suas emoções, a ponto de ocasionalmente beirarem a inconsequência, e a personagem tem dificuldade de lidar com esses aspectos do seu novo *lar*. Afinal, ela veio de uma cultura bem mais repressora, em que

as emoções são reservadas. Lá, seria difícil imaginar uma cena como aquela envolvendo um bebê, que a mãe biológica não pode cuidar, uma realidade tão brasileira e praticamente tão estranha para um estrangeiro.

Por meio da leitura do livro sabe-se, que Maria Carlota Costallat de Macedo Soares (1910 – 1967), conhecida como Lota, foi muito atuante junto ao seu amigo, o político Carlos Lacerda, tendo conseguido influenciá-lo para feitos importantíssimos para a capital carioca. Entre eles, a Construção do Parque do Flamengo, e a transformação da antiga propriedade de Henrique Lage no atual Parque Lage.

Existem vários filmes na história do cinema nos quais personagens americanas ou europeias vão para outros países para se “descobrirem”. São obras que ressaltam os aspectos exóticos dos países visitados.

Aqui, ocorre o contrário: é um filme no qual o olhar americano colide com o brasileiro, mas sem perder de vista as qualidades e os problemas de ambas as sociedades. É possível que Elizabeth Bishop nunca tivesse florescido como poeta se não tivesse vindo morar no Brasil. Ela precisou se *abrasileirar* um pouco para criar. Mas a própria *brasileiridade* do país a faz ir embora, pois como ela mesma afirma numa cena, a personagem é uma daquelas pessoas que *sempre se sentiu sem um lar*.

Enquanto Lota, interpretada por Glória Pires, é expansiva – afinal, a personagem é muito *brasileira*, passional e emotiva; Miranda Otto, que interpreta Elizabeth, é toda contenção, atua para dentro e deixa apenas entrever toda a vida interior da sua personagem. As duas se complementam perfeitamente, e é fácil para o espectador perceber porque essas mulheres tão diferentes entre si se interessaram uma pela outra. Cada uma forneceu à outra algo de que precisavam, embora o amor entre elas tenha surgido com o tempo, pois a princípio o *choque cultural* parecia intransponível.

Bishop é a emoção que complementa a razão de Lota. E isso funciona por longos anos até que a arquiteta sugere ao seu grande amigo, governador do Estado da Guanabara (Rio de Janeiro), a construção do aterro do Flamengo, um parque à beira mar na cidade maravilhosa. Com um novo e enorme brinquedo em mãos, Lota se

dedica integralmente à construção do parque, traz Mary para ajudar nos trabalhos e deixa Bishop de lado. Sentindo-se sozinha, Elizabeth envereda pelo alcoolismo e começa uma ainda sutil, mas ao mesmo tempo forte *ida ao fundo do poço*. As brigas se tornam recorrentes e culminam na volta da poetisa à Nova Iorque. Aliás, as brigas entre as duas, são recheadas de boas frases, como: *sou comprometida com pessimismo. Assim, jamais me decepçiono*.

Em 1961, Lota embarcou no ambicioso projeto de idealizar e administrar a construção de um parque à beira-mar, no aterro do Flamengo. O casal teve que se mudar para o Rio. A visão urbanística de Lota esbarrava em interesses gananciosos e seus conceitos avançados de lazer e estética não encontravam ressonância na burocracia e na política.

Lota foi-se ausentando cada vez mais de casa e, com imenso desgaste, canalizando suas energias para superar os obstáculos sistematicamente colocados pelos que consideravam seu plano visionário.

A construção do Parque, se não afastou as duas mulheres, serviu de pretexto ao afastamento. Lota ficava no Rio, onde se entregava de maneira obstinada ao trabalho, redobrado no interminável confronto de sua personalidade impetuosa e perfeccionista com a politicagem administrativa. Bishop passou a viajar a Ouro Preto, em Minas, onde havia comprado e tratava de restaurar uma edificação do início do século XVIII - a "Casa Mariana", homenagem a sua mentora, a poeta Marianne Moore (1887-1972).

A obsessão de Lota pela conclusão do Parque e a crescente instabilidade emocional de Bishop contribuíram para que ambas enfrentassem uma forte crise em sua vida amorosa, agravada pelo tumulto da época, com a instalação da ditadura e o fim político de Lacerda.

Provavelmente, Lota perde totalmente a empatia inicial em meio a uma discussão em frente a uma das igrejas de Ouro Preto (MG), quando Bishop declara que está voltando para Nova York. Ela chama a companheira de bêbeda e solta a célebre frase: "como você se atreve? Depois de tudo o que eu fiz por você!". Ali, percebemos que, desde o início, Bishop era o lado forte, enquanto Lota se desesperava diante da perda. A inversão de papéis

faz pensar e se mostra muito apropriada.

É aí que a narrativa se inverte: com uma bagagem emocional e afetiva bem forte, Bishop se torna mais *Lota* e Lota ganha formas de *Bishop*.

A arquiteta acaba desenvolvendo um grave quadro de *stress* causado pelos desafios e problemas na construção de seu Parque junto com a saudade de Elizabeth, que finalmente consegue se mostrar mais audaciosa em seu dia-a-dia.

Pode-se dizer que neste momento Bruno Barreto parafraseia **Amor de Perdição**, livro de Camilo Castelo Branco, escrito em 1862.

No hospital, Lota sempre escreve cartas para Bishop, e pede que Mary as leve ao Correio. Ciumenta, ela nunca postou nenhuma das cartas.

A história passa a se desenrolar de forma mais lenta justamente para causar desconforto em quem assiste; a mesma sensação vivida por Lota, que padece de saudades de alguém que a ensinou a ter mais sentimentos.

A visão inteligente do cineasta Bruno Barreto, aliada às fortes interpretações das atrizes, fazem de *Flores raras* uma obra delicada e de muito valor. Essa delicadeza está de acordo com os versos da poetisa que, no fim das contas, não era nem americana, nem brasileira.

Como muitos artistas, Elizabeth Bishop parecia viver num mundo à parte. Então, no fim a dinâmica entre Lota de Macedo e Elizabeth Bishop, que no começo do filme pendia para a primeira, como se a americana fosse anulada por Lota, equaliza-se à medida em que os clichês se desfazem. À questão da identidade nacional, a poetisa contribui não só com seu olhar de estrangeira, mas particularmente com sua sensibilidade de artista, enxergando o que nosso orgulho não nos deixa ver.

Como outros tantos viajantes estrangeiros que escreveram sobre o Brasil, Elizabeth Bishop exalta a natureza e deplora a sociedade. Contra o pano de fundo da desigualdade e do atraso, seu olhar duro logo identifica o elemento provinciano, o hábito irracional, a desordem e a *loucura* em que vivem os brasileiros. Nem por isso fica insensível a certa doçura na familiaridade, na ênfase afetiva das relações pessoais, outro traço assíduo na historiografia, que não lhe passou despercebido no cotidiano.

Através do olhar da poeta, distanciado e crítico, porém curioso e interessado, o Brasil aparece como um país semi-civilizado, povoado de intelectuais iletrados e políticos incompetentes, mas também uma terra 'onde a gente se sente de algum modo mais perto da verdadeira vida'. (Do tradutor Paulo Henriques Britto)

Em sua opinião, Gilberto Freyre é *legível*, embora faça ressalva a sua condescendência para com a escravidão. Considera *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, o melhor na literatura local depois de Machado de Assis. Ficou tão encantada com *Minha Vida de Menina*, o diário de Helena Morley (pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant) sobre sua infância em Diamantina, que o traduziu e publicou em inglês. Escreve que João Cabral de Melo Neto é dos poucos poetas brasileiros que de fato aprecia - os outros seriam Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Viu telas de Francis Bacon na Bienal de São Paulo de 1959. Desanima de suas gestões para introduzir as amigas Clarice Lispector e Rachel de Queiroz nos Estados Unidos.

ig-wp-colunistas.s3.amazonaws.com (Bishop)



E conta ao menos uma peripécia amorosa de Vinicius de Moraes, *que não consegue parar de beber e casar*.

As paisagens do filme são perfeitas. A trilha sonora passa quase despercebida, diante de tantos acontecimentos, o que causa absoluta estranheza, por se tratar de um período muito rico na música brasileira: a explosão da Bossa Nova.

Enquanto a música fica um pouco para lá, a política é parte importantíssima do longa. Como Lota de Macedo era muito amiga de Carlos Lacerda, governador do Estado da Guanabara, Barreto faz questão de mostrar a opinião dela sobre o Golpe Militar.

Lota não era apenas a favor; comemorou ao lado de Lacerda e ainda levou Bishop, que atônita, faz um discurso criticando o povo brasileiro, que enquanto "governantes tiram a sua liberdade, jogam futebol na praia", sem qualquer preocupação com o futuro.

Em 1995, Paulo Henrique Britto traduz o livro **Uma Arte: as cartas de Elizabeth Bishop** e nele lemos:

Caríssimo Cal:

Vou ter alguns poemas em inglês e português, publicados num suplemento literário daqui - não existem revistas; assim os jornais cobrem a literatura com graus variados de seriedade. O poeta brasileiro Manuel Bandeira, um homem de uns 65 anos, está traduzindo os poemas, e traduzindo extremamente bem, eu acho. Tenho tentado retribuir a gentileza: tenho lido um bocado de poesia brasileira de lá para cá e é tudo gracioso, delicado, eu acho, se bem que Bandeira às vezes é extremamente mordaz, como um Cummings mais amável. Mas não há meios de escrever em português. No entanto, agora consigo ler Camões etc. muito bem; ele e seus sonetos são soberbos, tão bons quanto qualquer soneto em inglês, sem dúvida. (BISHOP, 28 de julho de 1953).

*Flores raras* não é um filme apenas sobre a história de amor entre duas mulheres em uma época em que isso provocaria escândalo ainda maior do que podemos imaginar hoje, mas uma história sobre como esse sentimento balizou mudanças significativas na vida das duas. É, ainda, um drama capaz de provocar algum ruído sobre o desatino

das personalidades fortes – nesse sentido Lota é uma personagem fascinante – e de como a arte está ligada ao ideário de liberdade.

Embora a maioria dos amigos de Lota no Rio tenha se voltado contra ela, Bishop manteve laços com o Brasil, sobretudo com Ouro Preto, até o início dos anos 70. Aos poucos voltou a viver na Nova Inglaterra, na companhia de outra mulher. Foi vítima de aneurisma cerebral que a matou em 1979, aos 68 anos.

Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero lembrar a perda de três casas excelentes. A arte de perder não é nenhum mistério. Perdi duas cidades lindas. Um império que era meu, dois rios, e mais um continente. (BISHOP, tradução de Paulo Henriques Brito)

Em 1966, premida pelo esgotamento da herança familiar, sem que os prêmios literários que passara a receber servissem de compensação suficiente, Bishop aceitou dar seu primeiro curso acadêmico, na Universidade de Washington, em Seattle. Detestou lecionar (tinha aversão a falar em público, mesmo os próprios poemas), mas se apaixonou por uma jovem aluna americana que seria sua amante por alguns anos.

O caso tinha todo um aspecto escandaloso: a estudante estava grávida quando se conheceram, chegou a morar em Ouro Preto com Bishop e a criança, e voltou a viver em Seattle depois de uma

tumultuosa ruptura.

Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo que eu amo) não muda nada. Pois é evidente Que a arte de perder não chega a ser mistério, Por muito que pareça (Escreve!) muito sério (BISHOP, tradução de Paulo Henriques Brito)

Agatão, o quinto orador, em **O Banquete** critica os seus antecessores, pois acha que eles enaltecem Eros sem contudo explicar sua natureza. Ele diz:

Ora para se louvar a quem quer que seja, o verdadeiro método é examiná-lo em si mesmo para depois enumerar os benefícios que dele promanam (PLATÃO, 1943, p.61).

Diz, ao contrário de Fedro, que Eros é um deus jovem. Depois passa a enumerar as suas virtudes, ou seja, a justiça, a temperança e a potência desse deus.

De 1951 e 1967, essas mulheres, Lota e Elizabeth construíram uma relação de amor marcada por uma constante *reinvenção de si*, por meio do cuidado consigo mesmas e com a outra.

**Flores raras** é um filme que grita silenciosamente a dor de amar demais, de ser amado de menos, de se doar e aprender a não receber em troca.

Elizabeth então volta ao Rio na esperança de ajudar no restabelecimento de Lota, mas é barrada por Mary. Entre desencontros, a doente arquiteta e

[www.cinqmaque.com.br/](http://www.cinqmaque.com.br/) Filme **Flores raras** (Elizabeth e Lota)



a poetisa ainda se amam, mas aprendem aos poucos a viver suas vidas individuais.

Anos se passam, Lota finalmente consegue voltar à sua normalidade, e parte para o encontro de Bishop nos Estados Unidos. Tudo se encaixa depois de revelações que machucam o espectador e, apesar do amor ainda nutrido pelas duas, as vidas se tornaram tão individuais e distantes que nada poderia trazê-las de volta. Em um ato de *desespero*, no sofá da casa de Elizabeth, Lota dá sua cartada final e demonstra todo seu amor de uma forma dura e difícil de perdoar.

Em **O Banquete**, Fedro dirá que:

quanto a abandonar o seu favorito, deixá-lo ao desamparo na hora do perigo, não haveria homem assaz covarde, que o Amor não animasse de coragem... E ainda mais: só os que amam sabem morrer um pelo outro. (PLATÃO, 1943,p.25).

No filme de Barreto o protagonismo pende à Bishop (interpretada por Miranda Otto), mas a atuação de Glória Pires como Lota, tão fora dos padrões novelísticos da Globo com o qual o público está acostumado, faz dela a grande surpresa. Ambas as atrizes – assim como Tracy Middendorf, como a coadjuvante Mary – fazem trocas convincentes, inclusive nas cenas de sexo, dando espaço uma à outra e preservando as nuances das personagens.

Contudo, a belíssima fotografia, o figurino bem arranjado e os momentos de muita inspiração – como na cena em que Bishop declama no ouvido de Lota o poema que fez para ela e, na sequência, diz *eu te amo*, enquanto a amada se entrega a um pesado sono –, dão a Barreto o mérito de não deixar que as interpretações sejam o único destaque da obra.

Outro destaque é o preciosismo nos detalhes, como nas luvas furadas nos dedos, que Lota usava para dirigir e os quadros de sua pintora predileta, a paulista Maria Leontina, enfeitando o cenário de sua casa.

Beneficiada pela natureza exuberante de Petrópolis a fotografia do filme e os enquadramentos enfatizam as divisões e oposições que ocorrem na história: o contraste entre a cidade e a serra, a separação gerada pelo idioma – inglês versus português –, a oposição entre política e arte, a divisão

de Lota entre a paixão por Bishop e a segurança da amizade de Mary.

A propósito, se o design de produção de José Joaquim Salles faz jus ao talento nato de Lota, vide a personalidade marcante dos interiores da mansão em Petrópolis e do apartamento em Copacabana, a construção dos diálogos, na maior parte das vezes, honra a poesia de Elizabeth Bishop, e vê-la recitando seus escritos ou improvisando algo a partir de expressões tipicamente brasileiras é tão marcante quanto os diálogos humanos mantidos com a amada.

Infelizmente entre elas há Mary, não só subdesenvolvida e subaproveitada, mas antipática e incompreensível (defeitos potencializados pela atuação mimada de Tracy Middendorf), e um terceiro ato incrivelmente problemático que, na ânsia em estabelecer conflitos até então inexistentes, apela a objetos encontrados ao acaso, mudanças súbitas de personalidade ou mesmo o simbólico, mas óbvio apagar de luzes.

Ancorado por performances dignas, Bruno Barreto talvez tenha aprendido que o segredo para atingir o íntimo de alguma personagem não está nos excessos que demonstrara em trabalhos passados, e sim na suavidade e maturidade vista neste **Flores raras**.

No fim do filme voltamos a Bishop no Central Park, novamente ao lado de Cal, mas agora com **Uma Arte** já completa, preenchida pela vida. Suas feições mudaram: da fragilidade à melancolia estável, à realidade marcada na pele dos que sobreviveram ao desafio da vida; a fraca tornou-se forte.

O público que, depois de apresentado à história por meio dessa bela obra, se interessar em mergulhar mais profundamente nessas biografias, certamente carregará para sempre uma nostalgia inexplicável e carinhosa por essas duas flores raras.

**Flores raras** é um filme que apesar de dramático e cheio de tristezas, não provoca um sentimento amargurado e doloroso. Tudo é muito sutil, mas sem tirar o peso que um tema como a perda tem. Talvez, porque Barreto tenha compreendido bem o poema de Elizabeth Bishop.

O que é o Amor?

O grande momento do **Banquete**, e talvez o mais esperado, é quando Sócrates passa a discursar

sobre o amor. Para ele, ao contrário de Agatão, Eros não é o próprio belo, mas aspira-o, tem o desejo de possuir algo. Lembra que quem ama deseja possuir aquilo que ama.

No final de **O Banquete**, Sócrates associa o belo ao bom e conclui que o amor é carente de ambos. Chama a atenção para o discurso sobre o Amor que ouvira de uma mulher da cidade de Mantineia, a sacerdotisa Diotima, entendida nesse e em muitos outros assuntos.

Ao ser indagada por Sócrates sobre a origem do Amor, Diotima relata-nos o belíssimo mito de que quando Vênus nasceu:

(...) os deuses celebraram um banquete, ao qual compareceu, entre outros, Poros, deus da Abundância, filho de Metis, deus da Prudência. Acabada a ceia, apareceu Penia, deusa da pobreza; a pedir licença para participar do banquete, detendo-se à porta. Poros, embriagado de néctar – porque o vinho ainda não existia – saiu para os jardins de Júpiter e aí adormeceu profundamente. Penia, impelida pela penúria, teve a ideia de conceber dele um filho, por astúcia. Deitou-se, pois, a seu lado e dele concebeu o Amor. (PLATÃO, 1943, p.83)

O Amor, filho de um pai sábio e rico e de uma mãe que não é sábia, e pobre, nasce sob o signo da beleza e se torna companheiro e servo de Afrodite o Amor, gerado em seu natalício, ao mesmo tempo em que por natureza amante do belo, porque também Afrodite é bela.

Sócrates, o sexto orador, considerado o mais importante dos oradores presentes, afirma que o amor é algo desejado, mas este objeto do amor só pode ser desejado quando lhe falta e não quando possui, pois ninguém deseja aquilo de que não precisa mais.

Segundo Platão, o que se ama é somente *aquilo* que não se tem. E se alguém ama a si mesmo, ama o que não é. O *objeto* do amor sempre está ausente, mas sempre é solicitado. A verdade é algo que está sempre mais além, sempre que pensamos tê-la atingido, descobrimos que a verdade está mais além.

Concluo o presente artigo como uma oferta de Amor ao Cinema, à Filosofia e à Literatura,

sentimento e artes, que a geração futura não pode perder...

A arte de perder não é nenhum mistério  
tantas coisas contém em si o acidente  
de perdê-las, que perder não é nada sério.  
Perca um pouco a cada dia. Aceite austero,  
a chave perdida, a hora gasta bestamente.  
A arte de perder não é nenhum mistério.  
Depois perca mais rápido, com mais critério:  
lugares, nomes, a escala subsequente  
da viagem não feita. Nada disso é sério.  
Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero  
lembrar a perda de três casas excelentes.  
A arte de perder não é nenhum mistério.  
Perdi duas cidades lindas. Um império  
que era meu, dois rios, e mais um continente.  
Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.  
Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo, que eu amo)  
não muda nada. Pois é evidente  
que a arte de perder não chega a ser um mistério  
por muito que pareça (escreve) muito sério.  
(BISHOP, tradução de Paulo Henriques Brito)

## REFERÊNCIAS

- BISHOP, Elizabeth. *Uma Arte: As cartas de Elizabeth Bishop*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O iceberg imaginário e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 309.
- Poemas escolhidos** / Elizabeth Bishop ; seleção, tradução e textos introdutórios Paulo Henriques Britto. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Palavras no ar: a correspondência entre Elizabeth Bishop e Robert Lowell**. S. P: Thomas Travisano, s/d. - Introdução de Otavio Frias Filho.
- OLIVEIRA, Carmen Lúcia. *Flores raras e banalíssimas: A história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop*. São Paulo: Editora Rocco, s/d.
- PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Albertino Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 1943.
- PLATÃO. *O Banquete*. Disponível em [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select\\_action=&co\\_obra=2279&co\\_midia=2](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2279&co_midia=2). Acesso em 20/05/2013.

# Pós-Modernidade no cinema brasileiro uma trilogia revisitada: O Cinema de Djalma Limongi Batista

*Walter Cezar Addeo*

*Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Membro da APCA  
– Associação Brasileira de Críticos de Arte – Professor, escritor e roteirista*



Cena de filmagem de *Brasa Adormecida* - 1986

## **RESUMO**

Análise da filmografia em longa metragem do diretor Djalma Limongi Batista como exemplo da vertente de um estilo pós-moderno em gestação no cinema brasileiro nos anos 80 e 90, antecedido por um ensaio sobre a questão da intertextualidade como uma das estratégias do pós-modernismo e suas derivações retóricas fora dos centros hegemônicos pós-industriais.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Pós-moderno; intertextualidade; citação, hibridismos; Cinema Brasileiro; Djalma Limongi Batista; crítica cinematográfica.

## **ABSTRACT**

An analysis of the full length filmography of the director Djalma Limongi Batista as an example of a postmodern style that started to appear in the Brazilian cinema industry in the years 80s and 90s, preceded by an essay about the question of intertextuality as one of the postmodernism strategies and it's rhetorics derivations outside the post-industrial hegemonic centers.

## **KEYWORDS**

Postmodernism; intertextuality; citation; hybridism; Brazilian movie; Djalma Limongi Batista; film criticism.

O termo pós-moderno é um conceito sujeito a inúmeras interpretações por ser essencialmente polissêmico e referir-se a vários setores da cultura. Aparece inicialmente e com mais evidência na área da arquitetura e logo se espalha para a literatura, artes plásticas e o cinema. Mas refere-se também à globalização econômico-financeira e, principalmente, ao novo mundo digital da informática e da internet. Por referir-se a novos paradigmas que estão em construção acelerada no interior da cultura, padece de uma precisão conceitual. É um termo, possivelmente, em busca de sua concisão num tempo futuro. De qualquer forma, ele nos serve para indicar mudanças, inclusive de estilo dentro da cultura, uma vez que ninguém mais se intitula de “moderno”. O termo moderno é como uma roupa por demais estreita que já não nos serve mais. Então, utilizamos o termo *pós-moderno* para nos referirmos a um sentimento novo e a um mundo em transformação que ainda não encontrou seu ponto fixo. Portanto, uma cultura à procura de seus postulados definitivos e consensuais. Mas, se estamos em plena travessia na busca de terras firmes, de uma nova conceituação cultural robusta para o que estamos a chamar de pós-moderno, é bastante claro que, em algum momento, a fragmentação do paradigma moderno anterior começou a trincar e as sementes do pós-modernismo começaram a germinar. Este trabalho pretende analisar um desses momentos dentro do cinema brasileiro. Para isso escolhemos uma trilogia ainda pouco comentada, os filmes do cineasta Djalma Limongi Batista. De certo modo, essa escolha nos permitirá também seguir algumas pistas do que seja a pós-modernidade e que estilos, na literatura e no cinema, são utilizados e remanejados para que possamos reconhecê-los como uma nova textualidade em construção. Pelo menos, algumas evidências se manifestam de imediato. O uso da intertextualidade, da citação, da paródia e da alegoria. Figuras retóricas que encontraremos sendo já agenciadas, numa proto chave pós-moderna, na obra de Djalma Limongi Batista. Quais são esses filmes? Três longas-metragens intitulados **Asa Branca, um sonho brasileiro, Brasa adormecida e Bocage, o triunfo**

**do amor.** Note-se que os dois primeiros filmes desta trilogia são respectivamente dos anos de 1981 e 1986, década em que a discussão sobre o pós-modernismo adquire relevância no Brasil.<sup>1</sup> O terceiro filme é de 1998 quando o termo já tem largo uso nas discussões acadêmicas e atinge também um público mais vasto, não especializado. Mas há ainda o curta metragem deste diretor, datado de 1968, que, *avant la lettre* já contém elementos que futuramente serão reconhecidos como pertencentes a um estilo pós moderno. Trata-se de um filme de estranho nome: **Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora.**

Mas, antes de mergulharmos na análise desses filmes de Djalma Limongi Batista com suas estratégias imagéticas e narrativas muito peculiares, precisamos fazer uma rápida incursão por alguns temas do pós-modernismo.

## A CITAÇÃO PÓS-MODERNA

No campo da cultura, a partir do final dos anos 70 e principalmente durante a década de 80, assumiu-se a possibilidade de que tudo seja periódico e reciclável. Os *revivals* se sucederam e as citações e o uso da intertextualidade foram uma constante nas artes plásticas, na arquitetura, na literatura e no cinema. O intertexto, a citação implícita ou explícita, dialogando com formas e estilos pré-existentes dominaram o cenário cultural e passaram a ser um dos elementos definidores do conceito de pós-modernidade e, em termos de indústria cultural, o de mais fácil reconhecimento pelo público, permitindo novamente uma fruição prazerosa e lúdica com o passado. Está hipostasiada no pós-modernismo a noção de que o contexto social consiste em palavras, em textualidades e que cada novo texto se sobrepõe a um texto anterior. Num sentido forte, anula-se, inclusive, a distinção entre natureza e cultura, por ser um equívoco. A natureza não seria mais que um aspecto da cultura ou, melhor dizendo, a natureza é o discurso que lançamos sobre ela. Portanto, só existiria a cultura e a noção de cultura seria a soma dos textos sociais produzidos em todos os

níveis. Certamente, este conceito de cultura como textualidades superpostas ou em constelação tem uma história e a pós-modernidade apenas oferece sua cristalização última onde discursos totalitários (as *grandes narrativas* na expressão de Lyotard), com pretensões hegemônicas, são desconsiderados a favor de micro-discursos acêntricos com validades apenas contingenciais e provisórias.

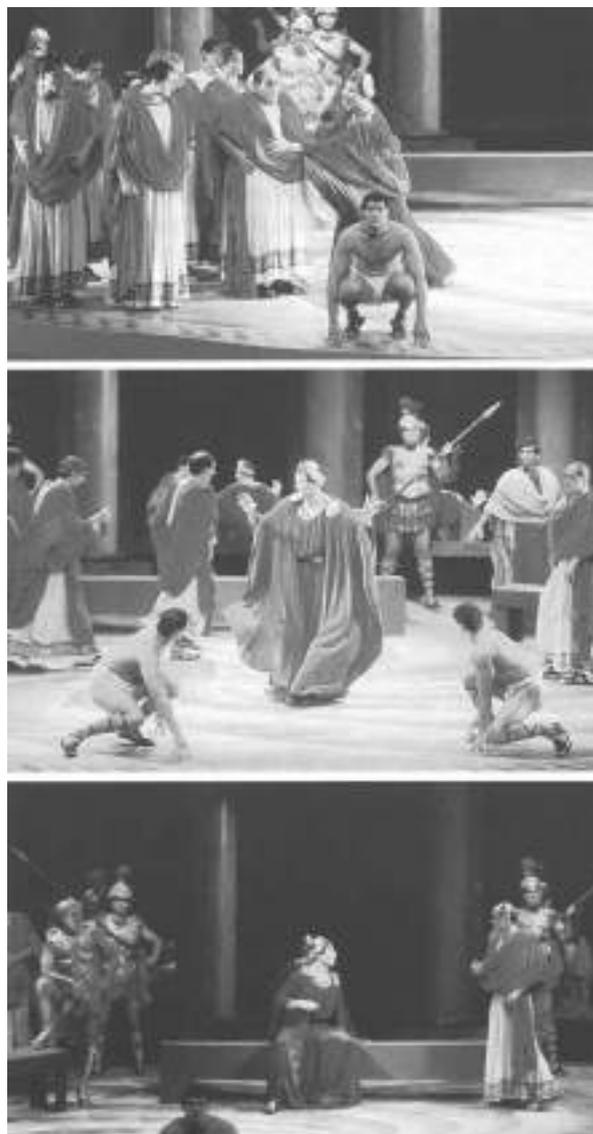
Assim, a sensibilidade pós-moderna está convencida de que cada obra é, e só pode ser, na verdade, um *palimpsesto*. Um texto que quando montado implica, inevitavelmente, a presença ou sombra de algum outro. Esta noção de arte como gigantesco palimpsesto cultural estabelecerá, em definitivo, a citação como um processo geral na arte pós-moderna e, por decorrência, irá recuperar o trabalho da memória como o motor interno que comanda a economia de toda armação intertextual, numa espécie de arqueologia, de rememoração, de anamnese psicanalítica, daquilo que já está inscrito no imaginário social e individual, muito antes que o artista inicie seu trabalho. Uma das estratégias que a pós-modernidade utilizará para lidar com esses acervos estilísticos anteriores será através do recurso à paródia.

A paródia sempre foi um estilo considerado *menor* dentro do cânone literário, até porque ela sempre dependeu de um tipo de relação, digamos, incestuosa com os textos oficiais, com os quais mantinha um tipo de citação considerada *suja*, baixa, irônica, opondo-se às pretensões nobres da linguagem como porta voz de alguma verdade ou boas intenções. A paródia pressupõe o tempo todo o texto que está sendo parodiado por ela e que ela tenta rebaixar. Uma citação direta e explícita (e mal intencionada) é que a faz existir e, neste sentido, ela seria sempre subalterna ao cânone oficial que tentaria parodiar. É, justamente, essa relação de dependência que a citação pós-moderna irá inverter, denunciando o uso abusivo de todo cânone oficial, sem, entretanto, submeter-se a ele. Segundo (Cf. HUTCHEON, 1991, p. 165), a paródia pós-moderna, ao mesmo tempo em que afirma o vínculo com o passado, assinala a diferença em relação a esse mesmo passado. De certo modo o sacraliza e o questiona ao mesmo tempo, numa relação de ambivalência que poderíamos chamar

de o paradoxo pós-moderno.

No cinema, esse recurso à citação (nem sempre paródico) é bastante antigo e foi retomado em nova chave pela pós-modernidade, no que se convencionou chamar de metacinema. Um cinema que se refere a si mesmo e à sua própria história. O recurso a um metacinema se tornará programático e apontará para o que seria uma estética pós-moderna com o filme **Acosado** de 1959 (**A Bout de souffle**) de Godard. Aqui o cinema encontra-se a si mesmo. Ou melhor dizendo, o cinema europeu ajusta suas contas com o cinema hollywoodiano. Mais do que apontar a estratégia intertextual desse filme de Godard que já foi exaustivamente estudado, interessa-nos, aqui, reter

Cena do filme *Brasa Adormecida* - 1986



este momento especial em que os filmes voltam-se para si mesmos, para o seu próprio material cinematográfico e começam a instaurar um diálogo com seu próprio acervo e técnicas, para o bem e para o mal. No caso de Godard, o intertexto correspondia a uma estratégia de guerrilha, em que os aspectos de denúncia da diegese clássica, da montagem invisível, técnica ilusionista própria do cinema comercial de Hollywood, vistas como emocionalmente alienadoras, eram explicitadas e subvertidas a partir da narrativa e montagem do filme de Godard.

Os tempos pós-modernos, por sua vez, montarão outras estratégias para a citação. Menos política e agressiva do que nos filmes de Godard. Efetuarão o retorno a esse acervo cinematográfico, dito clássico, num amplo trabalho intertextual, através das obras que ficaram sedimentadas na memória coletiva das plateias, anulando ou minimizando as denúncias de alienação que lhe eram endereçadas. Diálogos mais ou menos pacíficos, dependendo das condições político-ideológicas de cada diretor. Da mesma maneira que Roland Barthes se referia a um *prazer do texto*, haverá, na pós-modernidade cinematográfica (e literária), também um *prazer da citação*.

## A ESTRATÉGIA INTERTEXTUAL

Este *prazer da citação* se dará, principalmente, com a produção norte-americana. Detentora de um público planetário e com um esquema de produção/exibição quantitativamente poderoso teria mesmo que provocar, inevitavelmente, alguma consequência qualitativa dentro da cultura. Tornou-se, portanto, nos tempos pós-modernos, a referência privilegiada para a montagem dos diversos tipos de intertextualidade. Isso não seria possível se Hollywood não tivesse conseguido estruturar os filmes em gêneros perfeitamente codificados que passaram a gerar expectativas no público e formar plateias de aficionados que vão ao cinema para assistirem seus gêneros preferidos. Mas, um gênero só se estrutura e se caracteriza quando existe um repertório bastante extenso de obras, criando certa tradição formal repetitiva. Essa repetição formal se

estrutura como uma forma peculiar de linguagem e passa a ser facilmente reconhecível. O código é internalizado pelo público e o gênero (e subgêneros) passa a ser aceito como um tipo de filme específico que tem uma linguagem própria, diferente dos demais. Assim, as plateias passaram a reconhecer o código do *western*, dos musicais, dos filmes de ação, de ficção científica, o código do *filme-noir*, do filme de terror etc.. Esta prática intertextual, utilizando gêneros e cânones já codificados anteriormente, fará com que uma parte da crítica a considere como mera realimentadora desses mesmos códigos, sem explicitar muito bem por que isso seria ruim. Numa inflexão mais forte acusam-se esses filmes de serem simples plágios dos filmes clássicos, ou seja, a tônica é desviada para a questão da novidade autoral, da falta de estilo próprio. Esta talvez seja a crítica mais generalizada contra a intertextualidade pós-moderna. A de ser mero plágio e de bloquear, através de *revivals* saudosistas, qualquer novidade no campo artístico. Seria, portanto, uma arte do pastiche, uma banalização do cinema e mesmo um vampirismo de estilos fortes do passado.

Certamente, essa crítica traz para o centro da cena a questão forte (além da celeuma sobre *direitos autorais*) de que no pós-modernismo existe alguma coisa que se repete. Estilos se repetem, cenas de filmes se repetem, enfim, textualidades diversas são repetidas. Pretende-se que essas repetições sejam inócuas, desprovidas de interesse e de não efetuar deslocamentos críticos. Separaram-se, então, os cineastas que usam o intertexto numa vertente política forte dos que o usam como mera repetição. Será necessário fugir dessa clivagem que, entre outras dificuldades, levanta uma questão embaraçosa: explicar de onde falariam estes cineastas críticos do sistema cinematográfico ocidental. Afinal, as posições ideológicas nestes tempos pós-modernos, depois da falência dos sistemas socialistas realmente existentes, pós-queda do muro de Berlim, o fim da União Soviética e o fim do maoísmo chinês não são mais tão claras como pareciam ser nos anos 60, quando esse tipo de crítica, pretendendo falar *de fora* do sistema hegemônico, podia realmente ser uma denúncia feroz às técnicas de alienação capitalista. De certo modo, a estratégia pós-moderna, astuciosamente, sempre se fez *de*

dentro do próprio sistema capitalista, utilizando seus emblemas, seus rituais pops, sua indústria cultural e suas mídias, sem pretender constituir um novo centro externo doador de sentido. O pós-modernismo, programaticamente, sempre fugiu da pretensão das *grandes narrativas* e dos grandes sistemas doadores de sentido em prol de micro-narrativas provisórias e acêntricas.

A desconfiança de parte da crítica para com as práticas intertextuais pós-modernas insistiu, portanto, sempre no ponto de que tal procedimento apenas criaria repetições que revigorariam o oligopólio do cinema comercial. Assim, não se constituiria, na verdade, em oposição séria ao sistema hegemônico da produção cinematográfica. De certa forma, insistem numa relação antagônica tipo *nós/eles*, como se houvesse um espaço privilegiado e não contaminado dentro da produção cinematográfica de onde se pudesse fazer uma oposição sistemática e proveitosa ao complexo comercial da indústria cinematográfica. Entretanto, este espaço privilegiado e ideológico que a crítica de esquerda sempre teve a pretensão de ocupar ficou, como vimos, cada vez mais difícil de delimitar e garantir em sua pureza ideológica, fenômeno este denominado de *os impasses do pensamento de esquerda*. Assim como houve um *cansaço das vanguardas* artísticas, na segunda metade do século XX, parece haver um *cansaço do pensamento revolucionário*, obrigando-o a se reformular e se repensar ante o sucesso (aparente ou não) do sistema capitalista depois que as revoluções socialistas se transformaram, lamentavelmente, em regimes totalitários, forçando uma reformulação e rediscussão do papel das políticas e estratégias do pensamento dito de esquerda.

Outra questão, desta vez interna ao fazer cinematográfico e igualmente embaraçosa, também aflorou nesta discussão intertextual pós-moderna. A de que todo filme, ao falar dele mesmo, fala, ao mesmo tempo, de todos os filmes que o precederam numa serialidade temporal recorrente. Parece ser realmente inegável que todo filme lança seu discurso de dentro do próprio universo do cinema, constituindo-se, estruturalmente e de maneira incontornável, em um metacinema velado e constante. Lembremo-nos aqui que o cinema

é também uma arte tecnológica acumulativa (além de coletiva) e este aparato tecnológico que o caracteriza pressupõe um diálogo constante com sua própria herança industrial técnica, com a qualidade histórica de suas imagens (analogica ou digital), iluminação, montagem etc.. Alargando esse argumento, pode-se dizer que toda arte, ao fim e ao cabo, igualmente, sempre fala dela mesma o tempo todo, num jogo de espelhos referênciais, quando assume ou nega sua tradição e estilos diversos. Parece ser impossível, no território da arte, fugir à sua condição de metaficção congênita, como já foi observado por parte da crítica.

## NOVAMENTE DIFERENÇA E REPETIÇÃO

Para aprofundarmos este enfoque, precisamos chamar a atenção para o fato de que nenhuma repetição consegue ser inócua ou banal, como querem alguns críticos. Alguma coisa sempre muda na repetição. E aqui citamos Deleuze que, partindo de uma tese de Hume, lembra que a repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito de quem a contempla (DELEUZE, 1988, p. 127). Então, talvez seja mais enriquecedor observar, no trabalho da citação pós-moderna, não somente o que se repete, mas também a força que essa repetição tem no presente em que ela novamente se instaura. Numa chave bergsoniana, seria, então, acompanhar os sulcos que a memória ainda imprime na cena cotidiana do presente. Ou seja, a força que a lembrança dos filmes, citados nas diversas intertextualidades cinematográficas pós-modernas, ainda exerce nas plateias. O intertexto pós-moderno, seja no cinema ou na literatura, obriga, portanto, a repensar uma fenomenologia do espectador ou do leitor, levando-se em conta sua memória afetiva como algo que o torna, de certa forma, um co-autor camuflado do filme que está a ver.

De qualquer forma, considerando-se o papel ativo da memória na contextualização do presente, não parece ser assim tão pacífico excluir, inclusive, a dimensão política da estratégia intertextual pós-moderna. Nem sempre o intertexto é meramente

um realimentador dos gêneros ou do sistema. Na verdade, a instância política na citação pós-moderna não se dá mais através de um discurso centrado a partir de uma visão partidária. A crítica pós-moderna se estabelece de uma maneira ambígua, fluida, descentrada e os discursos que engendra não pretendem mais instaurar ou ocupar um centro racionalizador, em definitivo. Linda Hutcheon (Cf. HUTCHEON, 1991, p. 170) chama nossa atenção no sentido de que um dos efeitos dessa pluralização discursiva é que o centro da narrativa histórica e fictícia fica disperso. O que estava à margem da narrativa principal ganha novo valor. O *ex-cêntrico*, o descentralizado, o que estava fora de centro, obtém atenção no uso da paródia pós-moderna. Aquilo que é *diferente* (que está à margem do sistema) é valorizado em oposição ao elitista e também ao impulso uniformizante da cultura de massa. Surge, inclusive, um neologismo, o fenômeno da cultura *queer*, é bom que anotemos.

A antiga ambiguidade latente no uso da paródia é, portanto, usada programática e conscientemente pelos autores pós-modernos que enfatizam justamente o que a narrativa tradicional colocava à margem do texto, sem, entretanto, criar, dentro dessa narrativa pós-moderna, um novo centro fixo doador de sentido permanente. Não há, portanto, vozes privilegiadas na intertextualidade pós-moderna, mas uma constante diafonia entre os diversos actantes. Note-se, ainda, que esse jogo intertextual pós-moderno é feito com um distanciamento irônico sem que o autor necessite, realmente, acreditar nos modelos que está a agenciar na narrativa. Estabelece, com a estratégia da citação, jogos em série, barrocos e auto-referenciais. Passado e presente são, na pós-modernidade, mundos que se interpenetram através do imaginário e da memória, sem que o presente tenha necessariamente um estatuto maior, tanto de certeza, quanto de alguma verdade definitiva sobre o passado. No momento em que o intertexto atua, surge uma nova cena, um novo momento, um novo filme. Mas, um novo filme que, desta vez, está a nos dizer, o tempo todo, que ele não passa mesmo de um outro filme. Que ele é uma ficção sobre uma ficção anterior. “Metaficção é a ficção que consciente e sistematicamente chama a atenção para sua condição de artefato, de forma

a questionar as relações entre ela e a realidade. (...) O metaficcionista não tem a pretensão da verdade, pois tem consciência de que apenas os discursos do mundo podem ser representados e não o mundo em si” (PARO, 1990, p. 201). Neste sentido, poderíamos dizer que se trata de uma posição quase kantiana, o mundo real sempre entre parênteses, filtrado apenas pelos discursos que se faz sobre ele.

## A ESTRATÉGIA DA TELA COLETIVA

Esse universo intertextual tende a se ampliar cada vez mais em todas as artes e não está mais sujeito ao pecado e aos incômodos do anacronismo. Uma vez que as armações intertextuais podem se realizar, confortavelmente, com qualquer época e estilo (inclusive com a onipresente indústria cultural de massa), sem precisar justificar suas escolhas e recortes, nada impede que o intertexto se realize também fora dos centros pós-industriais, culturalmente dominantes e hegemônicos. Neste sentido, o cinema é um dos poucos produtos do chamado cinturão do primeiro mundo que realmente tem trânsito planetário, sendo consumido globalmente e povoando o imaginário de todas as faixas de cultura.

Mas, nem tudo é território perdido nesta ocupação pela indústria cultural do imaginário visual planetário. O sistema capitalista apesar de ser dominante e constituir-se em uma rede sempre em expansão, mesmo assim, ainda é suscetível e obrigado a suportar contradições internas e contestações das chamadas *margens do sistema*. Entretanto, com uma notável capacidade de resiliência, absorve, sem maiores traumas, as críticas utilizando-as, num segundo momento, no interior de sua grande produção que passa, inclusive, a se beneficiar das novas linguagens das vanguardas, renovando-se e formando públicos mais sofisticados. Neste sentido, a estratégia intertextual pós-moderna fez bem em superar a antiga oposição *nós/eles* que sempre foi perfeitamente neutralizada pelo sistema, passando a agir de dentro do próprio sistema, sequestrando todos seus sintagmas e paradigmas para efetuar novas combinatórias e jogos de linguagens possíveis.

Um fato se impõe. A ampliação cada vez maior de uma filmografia que se alimenta do próprio cinema, cujas imagens remetem a outras imagens cinematográficas, obriga a que se considere que houve realmente uma apropriação anônima desses produtos. Houve um sequestro cultural. De certo modo, esses filmes não pertencem mais a um determinado país, a determinada época ou a determinado autor ou a essa ou àquela ideologia. As imagens foram expatriadas. Na citação pós-moderna elas pertencem agora ao grande continente do cinema, independente do lugar e época em que foram geradas. Essa internacionalização das imagens que serviu aos interesses expansionistas e comerciais do cinema europeu e posteriormente do cinema norte-americano passa a servir de matéria prima para países fora da esfera pós-industrial. A utilização dessas citações não pode ser completamente patrulhada ou impedida pelo sistema que perde, assim, parte do controle sobre seu próprio acervo.

A estratégia pós-moderna transforma esse repertório mundial cinematográfico em um bem comum. As imagens pertencem a todos e a intertextualidade, portanto, se afirma como estratégia possível. Dialeticamente, em vez de ser uma mera repetição, essas armações intertextuais, realizadas fora dos centros hegemônicos da grande produção, acabam engendrando novas configurações de sentido que não são rigorosamente mais as mesmas utilizadas em sua origem. Mesmo em culturas extremamente defasadas tecnologicamente, os vasos comunicantes mantidos pela cultura de massa permitem que a questão pós-moderna deite raízes e produza estranhos frutos. Essas novas significações intertextuais talvez sejam suficientemente fortes e eficazes, podendo mesmo alterar a maneira de fazer e apreciar filmes. Pelo menos, já alteraram a maneira dos diretores considerarem os filmes que fazem. Eles não têm mais a certeza ingênua de estarem criando cenas essencialmente novas. Sabem que cada cena pode ser devedora, na sua iconicidade ou no seu clima e iluminação, de uma ou várias cenas anteriores do grande universo de imagens do cinema. Mesmo assim, eles escolherão determinadas imagens em detrimento de outras. Portanto, será pela análise das estratégias que presidirão as escolhas dos intertextos

utilizados que se poderão flagrar as características do pós-moderno fora do seu ponto de origem e estabelecer o grau de alteridade e de características vernaculares dessas intertextualidades montadas no interior de diferentes culturas, muito longe do epicentro do fenômeno pós-moderno. Por outro lado, outros e diferentes intertextos estarão sendo agenciados de maneira as mais diversas pelos receptores/espectadores desses filmes, à revelia do autor ou das fontes originárias do material citado. Nesta arena intertextual, onde imagens valem como *imagerie* coletiva, o cinema brasileiro fará também sua entrada no mundo dos simulacros e das imagens recicladas.

Haverá diferenças nestas apropriações, sem dúvida. Portanto, é preciso estudar cada experiência em separado. Uma nova bibliografia brasileira tem surgido dando conta desses filmes em suas diversas estratégias pós-modernas e dos que apenas tangenciam este estilo em algum momento de sua narrativa e montagem. Escolhemos para este texto, dentro das várias tendências pós-modernas do cinema brasileiro, a filmografia de Djalma Limongi Batista.

## UM ESTRANHO TÍTULO

O cineasta Djalma Limongi Batista inicia seus estudos de cinema na recém inaugurada Universidade de Brasília (UnB) criada por Darcy Ribeiro e para onde foram Jean-Claude Bernardet, Lucila Bernardet, Nelson Pereira dos Santos e Paulo Emílio Salles Gomes, como professores titulares do recém fundado curso de cinema. Djalma Batista integrou essa primeira e única turma antes do fechamento da UnB pelo governo Castelo Branco, após o golpe militar de 1964. Segundo ele, havia uma possibilidade ótima de ir estudar cinema na universidade de Berkeley, nos EUA, mas um convite de Paulo Emílio Salles Gomes o faria optar por São Paulo, onde seria inaugurada a escola de cinema da ECA. O curso de cinema da ECA/USP foi onde se formaram cineastas e críticos de cinema que mantiveram um cerrado discurso a favor do Cinema Novo, em particular, e do cinema brasileiro em geral, capitaneados pelo carisma e

erudição de Paulo Emílio. Toda a cinefilia da escola privilegiava os diretores europeus, em detrimento dos de Hollywood. Deste cinema norte-americano só se salvavam aqueles nomes que os teóricos dos **Cahiers du Cinéma** haviam ungido como sendo diretores com estilos fortes, portanto participantes do clube fechadíssimo do chamado “cinema de autor”.

Mesmo depois de passada a grande fase de produção dos diretores do ciclo do Cinema Novo, uma crítica e uma militância intelectual bastante coesa em termos estéticos e ideológicos continuaram a produzir textos e análises dessa experiência cinematográfica brasileira de inegável prestígio, inclusive no exterior. Entretanto, para outra parte da crítica, mais distante dessa forte influência uspiana, ficou patente que esta crítica universitária, politicamente engajada, criara uma camisa de força estética que não permitia uma análise desapaixonada de outros estilos e temáticas nos filmes nacionais. Djalma Limongi era um desses que não se sentia exatamente como um *filho do cinema novo*. Ele e sua geração já estavam testando novas sensibilidades e novas formas de filmes muito mais próximas de uma pop-art, em termos internacionais e, mais localmente, do movimento tropicalista que surgia com força no Brasil e dividia política e ideologicamente as análises críticas.

De certo modo, o tropicalismo foi uma das formas onde se gestou um embrião de pós-modernismo entre nós e que acabou ganhando a antipatia do movimento de esquerda e, principalmente, uma crítica ideológica por parte de alguns analistas universitários, pelo menos em seu primeiro momento. Para o espírito esquerdista da época tratava-se pura e simplesmente de alienação. Para um dos líderes do movimento, Caetano Veloso, essa esquerda não estava entendendo nada e era reacionária em matéria de estética. Briga feia, com direito a vaias públicas por plateias universitárias, prisão de Caetano e Gilberto Gil pela ditadura militar e posterior exílio em Londres. Ou seja, o tropicalismo teve o estranho mérito de ter sido rejeitado tanto pela direita quanto pela esquerda.

Coerentemente, a nascente estética do movimento tropicalista apresentou uma tentativa de junção do arcaico com o ultramoderno na

estética musical brasileira, abusando de citações tanto do espaço urbano e da industrial cultural de massa quanto da tradição arcaica brasileira, o que a música *Tropicália* ilustra muito bem. Daí seu parentesco com as ideias antropofágicas de Oswald de Andrade, logo encampadas pelo movimento. Djalma Limongi Batista, igualmente, estava já totalmente envolvido com um compromisso estético e temático semelhante voltado para as complexidades urbanas de sua geração e com novos temas muito longe das questões fundiárias e rurais do cinema novo. Estava, portanto, mais afinado com os novos acordes dissonantes que vinham do lado do tropicalismo do que do cinema novo, apesar de saber do valor dos diretores deste movimento e ter estudado seus filmes desde os tempos da UnB sob a batuta de Jean-Claude Bernardet e de Paulo Emílio Salles Gomes. Mas, os tempos para essa nova geração realmente já são outros e o cinema desses cineastas também será de outro tipo. Principalmente, será um cinema urbano com todos os emblemas de uma cidade riscada já por uma forte indústria do espetáculo. Para esta geração, um conflito existencial e geracional muito forte irá se superpor ao engajamento político tradicional de esquerda.

É, portanto, com esse novo espírito, cujo emblema maior serão os acontecimentos de Maio de 68, na França, que Djalma Limongi Batista irá realizar seu primeiro curta-metragem. Estranhamente, o ambiente cinemanovista da ECA dará nascimento a um filme de feição tropicalista, dentro daquele espírito de *sem lenço e sem documento* da canção de Caetano Veloso. Um filme que se perfila muito mais com o chamado cinema marginal ou *underground* do período (embora não se confunda com ele) do que da estética neo-realista do Cinema Novo. Na verdade, esse filme se constituirá, inclusive, num pequeno escândalo dentro da ECA.

Toda a contracultura da época encontraria a oposição de uma sólida tradição alicerçada numa moral católica, a mesma que daria respaldo ao golpe militar de 1964 e, mesmo dentro da universidade, haverá bolsões esteticamente retrógrados. Então, quando percebem que o tema deste curta-metragem foge dos padrões sexuais burgueses, apresentando uma pioneira sequência

de sedução entre dois rapazes que terminará tragicamente, a escola tentará vetá-lo. Será a atitude firme de Paulo Emílio Salles Gomes que garantirá sua exibição dentro da escola. Depois o filme iria para o Festival de Curtas do **Jornal do Brasil** em que ganharia todos os prêmios principais. Depois desaparece. Não encontrará espaço no circuito exibidor. Um filme de certo modo sequestrado e que por isso não pôde cumprir sua missão de deflagrar discussões no momento em que aparece como um corpo estranho na cinematografia nacional ou, no jargão tropicalista, como *um objeto não identificado* nas telas brasileiras. Hoje, precisa urgentemente de restauro, principalmente na sua trilha sonora e voltar ao circuito exibidor. Afinal, era um filme que procurava sua plateia no futuro, para além da estética do cinema novo que ainda pairava como uma sombra severa sobre a produção desses novos e jovens cineastas.

Foi, portanto, com um título surrealista - **Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora** que o diretor Djalma Limongi Batista se lança em sua primeira experiência cinematográfica. Título estranho, pois deslocado do seu universo futebolístico. Na linguagem cifrada dos torcedores, **Um clássico** significa um jogo entre dois times

notórios adversários. **Dois em casa** significa que dois jogos serão no campo do nosso time, ou seja, uma vantagem preliminar. **Nenhum jogo fora** significa que o time não precisará jogar fora de sua cidade. A escolha desse nome se dará por mero acaso. Djalma conta que estava numa lanchonete, na lendária rua Maria Antonia em São Paulo, quando ouviu uma conversa em que uma das pessoas dizia com ênfase para outra que a decisão do campeonato seria uma barbada, pois era *um clássico, dois em casa e nenhum jogo fora*. Adotou a frase na hora. Os surrealistas aprovariam. Afinal, sempre defenderam a irrupção do *acaso objetivo* na vida cotidiana, fazendo com que coisas novas e imprevisíveis aconteçam. Além do mais, esse título lança o filme num espaço de confraria masculina, por excelência. Pois bem, é com esse título improvável que Djalma Limongi Batista batizará o seu filme de estreia, em 1968. Filme, inclusive, que inaugura a produção cinematográfica da Escola de Comunicações e Artes da USP, cujo departamento de cinema, recentemente criado, estava sob a direção de Paulo Emílio Salles Gomes. E não será mera coincidência que este mesmo ano de 1968 seja o ano do aparecimento do filme **O bandido da luz vermelha** de Rogério Sganzerla. Filmes que partilham sensibilidades estéticas muito próximas.

Gravação do filme *Asa Branca - Um sonho brasileiro* (1981), foto de Gualter Batista



O filme privilegia uma deambulação pelas ruas de São Paulo. Outdoors gigantesco dão as novas palavras de ordem de uma cultura de massa. Uma luta de boxe revela a violência oculta da grande cidade e de todos que a habitam. O protagonista se perde por entre arquiteturas urbanas arruinadas em longos planos-sequências como nos filmes de Antonioni. Note-se que o uso por parte de Djalma Limongi da nova imagística urbana com seus out-doors gigantesco antecede o mesmo uso que Antonioni fará deles no seu filme **Zabriskie Point**, de 1970, produzido nos EUA. A música *Superbacana* de Caetano Veloso explode na trilha sonora, pontuando essa mistura tropicalista entre primeiro e terceiro mundo, cujos contornos estéticos tentam caracterizar a *geleia geral* brasileira de que falava Torquato Neto. Uma espécie de cine-jornal se intercala nessas sequências com a câmara mostrando a cidade e as pessoas nas ruas, flagradas no seu cotidiano apressado. Nada premeditado, cenas tomadas ao acaso, ruas e rostos que a câmara captou como se o filme tivesse desistido de sua ficção, optando por ser um documentário urbano e tivesse se perdido de sua personagem. Um filme, portanto, que não está mais preocupado com sequências lineares no estilo de uma diegese clássica. Pertence já ao universo dos filmes de Jean-Luc Godard em que a ação se dá aos saltos, numa espécie de colagem em que parece sempre faltar alguma cena de ligação. Mas, desde **O Acossado** de Godard já sabemos que essas elipses narrativas são facilmente preenchidas pela mente do espectador e que uma linearidade cerrada, no sentido da narrativa clássica, apenas desconfia da falta de inteligência e imaginação das plateias ou pretende mesmo conduzi-la o tempo todo.

É nesta caminhada, fora de si, da personagem principal que se dará o encontro dele com um rapaz que também está à deriva pela cidade. Um rápido diálogo e eles partem juntos. Será a primeira imagem de sexo gay no cinema brasileiro. Certamente houve alusões desse tipo de sexualidade anteriormente na cinematografia, mas não da maneira assumida que se dá neste filme. Então, estão os *dois em casa*, confirmando o título do filme e dizendo que o espaço da sexualidade é múltiplo e vai muito além do que foi imposto ao ocidente pela moralidade

judaico-cristã. Os dois jovens estilizam um ritual sexual para escândalo das almas bem comportadas. Uma sensibilidade totalmente *queer* surge aqui e se manterá constante na filmografia deste diretor. Esses dois jovens, dentro dessa estranha alegoria montada por Djalma Batista, portanto, não pertencem mais à ordem antiga da família e do patriarca nem são mais personagens emblemáticas do cinema novo brasileiro e suas questões rurais e fundiárias. São *outsiders*, perambulando pela cidade sem ponto fixo. Na verdade, como os *beatniks*, eles romperam com um passado pequeno burguês.

A morte alegórica dos dois rapazes neste filme remete a toda uma geração no ocidente que, na aventura da contracultura, se imolou nos anos 60 para que uma nova sensibilidade pudesse surgir, embalada pelos apelos de uma nova sociabilidade, pela música do rock, por um novo estilo tribal de vida, por comportamentos e relacionamentos em novas chaves, pelas experiências com alucinógenos, por uma cultura *queer* bastante andrógina, pela juventude como um valor em si, por uma filiação a novas estéticas (inclusive de vestimentas), novas poéticas, novos escritores, novos filmes e diretores vindos da Europa, fora do eixo hollywoodiano, além das experiências com uma sexualidade diversificada e anárquica. Na cidade, entretanto, há um tempo de guerra. Nos EUA os jovens morrem no Vietnã. Estudantes e artistas são presos e torturados pela ditadura militar no Brasil. A cena em que o protagonista é morto por um policial é uma alusão a este estado de coisas, desse social conturbado. A segunda morte do protagonista (numa liberdade ficcional extrema) é, inclusive, realizada nos arredores da cidade, justamente onde a cidade acaba. A ordem da cidade cobra, portanto, seu tributo, na sua fronteira. E a personagem do rapaz se confirma como um outsider, algo que já escapa ou tenta escapar a essa ordem antiga. É um tempo sem paz, como diria uma canção da época. Não é um tempo em que novas formas de amor e convívio possam crescer. Esta morte cria uma alegoria e um final narrativo em aberto. Neste sentido, o filme de Djalma Batista intui essas coisas sem explicitar nada, sem lançar palavras de ordem, sem fazer nenhum discurso político. Está tudo cifrado em imagens alegóricas. E a alegoria,

sabemos, é um dos tropos preferidos da cena pós-moderna.

Após o protagonista receber o tiro do policial, a cena se transforma imediatamente numa nova alegoria, agora onírica, onde o jovem corre sem destino e como que se autoimola, encerrando o filme. Da mesma maneira que a personagem de Glauber Rocha corre no final de **Deus e o Diabo na Terra do Sol** e que não sabemos também para onde. Sem dúvida uma citação direta (ou inconsciente) em que o jovem cineasta, de certo modo, paga seu tributo às alegorias de Glauber e ao Cinema Novo.

Djalma conta que deveria surgir neste seu curta-metragem, sobre as imagens da morte do protagonista, versos de Lupe Cotrim, mas que a falta de verba impediu. O primeiro e os últimos versos do poema praticamente dariam a chave do filme: *Segurarei na queda tua imagem/ Para tramar de novo/ Um novo invento*. O filme de Djalma é, portanto, a tentativa de um invento novo na cena do cinema brasileiro, um filme de perplexidade sobre um tempo difícil e de uma geração que tentava achar caminhos novos dentro da cultura de um país periférico, sitiado por uma ditadura.

Este primeiro curta metragem de Djalma Limongi, realmente, procurava sua plateia no futuro, para além da estética do cinema novo que ainda pairava como uma sombra severa sobre a produção desses novos e jovens cineastas. As plateias de hoje, portanto, o merecem. Na época, foi um filme de difícil classificação, apresentava um estilo cinematográfico ainda em formação, antecipando chaves alegóricas e surrealistas que marcariam a futura trilogia desse diretor, composta por **Asa Branca, um sonho brasileiro**, **Brasa adormecida** e **Bocage, o triunfo do amor**. Filmes que anunciam algumas sementes do cinema pós-moderno brasileiro. Com este curta metragem de estreia, Djalma Limongi Batista já mostra suas cartas e a que veio. Veio com um pequeno clássico, dois rapazes em novas chaves existenciais e nenhuma jogada fora do campo do cinema. Ele, de certo modo, exercitou neste seu curta de estreia a linguagem de sua futura trilogia em longa metragem.

## ASA BRANCA, UM SONHO FELLINIANO

Apesar de o futebol ser uma paixão nacional, atravessando todas as classes sociais sem distinção, o chamado ciclo do cinema novo brasileiro praticamente ignorou a maior paixão dos brasileiros. Espetáculos de massa como o futebol sempre foram alvos de desconfiança por parte de uma esquerda ortodoxa que levava a sério o tema da alienação das massas pela indústria cultural. E o futebol, assim como o carnaval, entrava um pouco nesta censura política. Praticamente, somente dois filmes deste período tratam do assunto, mas mantendo um viés social: **Garrincha, alegria do povo** (1962) de Joaquim Pedro de Andrade e **Subterrâneos do futebol** (1964) de Maurício Capovilla. Já o carnaval, ele nunca foi tema central nos filmes do cinema novo. Um exemplo isolado é o episódio de Cacá Diegues, na produção do CPC, **Cinco vezes favela** (1962), intitulado **Escola de samba Alegria de viver**. Um filme interessante por sua ambiguidade. O diretor não se decide completamente nem a favor dos integrantes da escola de samba nem a favor da mulher do diretor da escola que aderiu ao sindicato da fábrica e não participa mais da comunidade. Uma das personagens, inclusive, desiste de desfilar depois de uma briga violenta entre a diretoria e o pessoal de outra escola que lhes emprestara o dinheiro para as fantasias. Este rapaz que desiste do desfile e tira sua fantasia, negando sua participação na festa, é justamente o que encerra o filme. Este final parece fazer pender as simpatias do diretor para o universo da fábrica e da sindicalista mais do que para a comunidade dos sambistas. De qualquer forma, não são muito claras as posições com relação ao carnaval neste filme. Paira um certo clima de alienação e violência por sobre os integrantes da escola de samba e a alegria genuína do carnaval, como forma de resistência cultural popular, de certa forma, parece ser negada pelo desfecho.

Muitos anos depois, o próprio diretor reconsideraria esta questão, através do filme **Xica da Silva** (1976), um filme solar e sexualmente alegre, sem maiores denúncias sobre a opressão colonialista portuguesa naquele período. Essa despolitização

do filme a favor de um erotismo tropical totalmente assumido receberia, inclusive, uma sanção negativa por parte dos que o diretor chamaria de *patrulhas ideológicas* do cinema brasileiro que não aceitavam ainda posições hedonistas e lúdicas nos roteiros, em face da circunspeção ideológica exigida pela luta política.

Um pouco contra este espírito cinemanovista em que o prazer do corpo e a alegria de viver seriam coisas para *depois da revolução* é que **Asa branca** é feito, assumindo um erotismo muito peculiar e encenando uma história de formação, um rito de passagem de um rapaz ingênuo do interior, rumo à cidade grande, com a consequente perda da inocência ante seu sucesso como jogador de futebol, ídolo das multidões. Neste filme, tanto o futebol como o carnaval serão assumidos como momentos de triunfo da personagem e de todo um país. O filme dividirá sua narrativa em dois tempos. Os tempos ingênuos passados numa cidade do interior, denominada Mariana do Sul, junto à família, aos amigos, às primeiras namoradas e ao futebol de várzea e um segundo tempo, já na grande cidade, onde o protagonista procura, em vão, pelo centro da cidade e é informado que a cidade *tem muitos centros*. Epígrafe perfeita para a questão pós-moderna, acêntrica por definição. Usando uma base estrutural narrativa neo-realista, Djalma Batista irá subverter o gênero, criando irrupções próprias do que se convencionou chamar de *realismo mágico* na ficção latino-americana; um estilo que tem fronteiras ambíguas com o pós-modernismo. O *realismo mágico*, como seu próprio nome indica, criou um hibridismo, uma interpolação de gêneros, estabelecendo um curto-circuito dentro do gênero realista, como se a narrativa passasse a ter dois centros diegéticos convivendo em superposição; o cânone realista e o cânone da literatura fantástica.

No filme de Djalma Batista, esta saga da perda da inocência de um jovem adolescente que abandona a pequena cidade em busca da realização de um sonho na grande metrópole, remete diretamente ao tema de Fellini, no seu filme **I Vitelloni** (1953). Em ambos, há um ritual de passagem para a vida adulta, para o êxodo rumo à grande metrópole onde os sonhos serão triturados ou serão realizados. Onde, de qualquer forma, a simplicidade antiga

e interiorana será perdida. Djalma Batista optará pela vitória de seu protagonista. Um final feliz, uma celebração da alegria, em oposição aos finais socialmente trágicos dos filmes do cinema novo.

Se o modelo deste filme encontra-se em **I Vitelloni** de Fellini, sua personagem é uma versão masculina das personagens femininas típicas do universo felliniano, como em **As Noites de Cabíria** e de Gelsomina em **A Estrada**. Personagens emocionalmente puras que se quebram frente à realidade da vida e o vício da grande cidade. Mas, que conseguem, contra tudo e contra todos, conservar, de alguma forma, intimamente, algo dessa pureza antiga e intocada. É o que a cena final de **Asa branca** revela. Ele consegue alçar vôo por cima de toda a mesquinharia, licenciosidade, perversões da grande metrópole e seus interesses escusos. No final, ele paira com suas asas sobre a cidade, a partir da festa maior do povo, o carnaval. Ele mesmo sendo o símbolo de outra festa, o futebol. As duas festas máximas do povo brasileiro reúnem-se em apoteose neste final lúdico e surreal, numa última ilustração do realismo mágico que perpassa este filme em vários momentos e o encerra.

Mas, antes que a câmera mostre o triunfo final de **Asa branca**, o filme irá agenciar suas citações através de *intermezzos* estranhos, teatrais, mais condizentes com o que se convencionou chamar de *realismo mágico*, este estilo que para alguns teóricos foi uma das variantes sul-americanas do pós-moderno. Apesar de este filme estar seguindo uma montagem clássica, a narrativa realista se interrompe várias vezes para cenas de natureza surreal ou mágica. O primeiro desses *intermezzos* se dá num ponto de ônibus, onde Asa branca e seus amigos esperam pela condução. Ele parece estar distante dali e, de repente, uma cena que é praticamente um *tableau vivant* teatral se instala. Asa branca está de terno ao lado de uma mulher vestida lindamente de branco como a princesa do baile. Ele a olha embevecido e ela, então, se esvanece dentro do próprio vestido, que fica vazio ao lado dele. Uma antecipação do que acontecerá com a vida amorosa dele e de seus sonhos juvenis, mas que ele não sabe decodificar ainda.

Um segundo momento, acontece na sala do clube de várzea onde Asa Branca joga e onde se

decide sua venda para um time maior da segunda divisão. Trata-se de uma reunião em volta de uma mesa, onde há uma estátua de um índio apontando um arco com flecha, como enfeite central. À medida que cada um argumenta, vira a estátua do índio na direção de quem não está concordando. Finalmente, a venda é decidida e o treinador que é contra, recebe a flecha no peito, disparada pela estátua que, inesperadamente, adquire movimento. Luis Buñuel, sem dúvida, aprovaria a cena.

Já sabendo que irá jogar em um time maior, Asa Branca e seus amigos saem de um cinema. Aqui, o diretor monta um subtexto a partir de um enquadramento proposital que ele aproveita do cenário real da fachada do cinema. Cria-se, aqui, um subtexto que é uma alusão à nova postura de parte destes cineastas pós Cinema Novo, ao qual ele pertence. Na porta de saída do cinema, dois grandes cartazes, colocados lado a lado, anunciam dois filmes vindos de universos diferentes. Um deles é **Quando setembro vier**, produção típica de Hollywood, com grandes astros internacionais, Rock Hudson e Gina Lollobrigida. Esta última, uma atriz importada do cinema italiano e que começou em filmes do neo-realismo. Uma mistura híbrida, portanto, para a qual os puristas sempre torceram o nariz. O outro cartaz anuncia Mazzaropi em letras garrafais. O diretor deixa claro neste enquadramento que pertence aos dois mundos do cinema. O de Hollywood e o do cinema nacional, através do nome de seu artista mais popular. Mazzaropi se consagrou com um cinema, um estilo de comédia que sempre foi desprezado pela grande crítica e só recentemente teve sua reavaliação. Neste sentido, seus filmes sempre participaram da mesma restrição que se fazia ao cinema americano. Ambos se destinavam à fruição fácil das plateias. Djalma Batista, ao colocar ou se aproveitar dos dois cartazes, postos lado a lado, em igualdade de condições, deixa claro que não precisa renegar nenhum dos dois cinemas. Está a nos dizer que todos os tipos de filmes pertencem ao grande universo do cinema, ao qual ele também pertence. Abole-se aqui a diferença entre alto e baixo cinema. Se lembrarmos o descrédito dos críticos do período pelas formas alienantes do cinema de entretenimento de Hollywood e aos filmes cômicos e carnavalescos

nacionais, a mensagem aqui é bem clara (apesar de ser mantida como subtexto) e na mesma tônica em que se dará o debate pós-moderno entre alta e baixa cultura. E que será também a tônica dos tropicalistas ao assumirem um hibridismo entre o arcaico e o moderno em suas propostas.

Na reunião dos jovens na lanchonete, onde paqueras e primeiras paixões ficam explícitas, o diretor coloca os jovens amigos frente a uma fonte de água no jardim da pracinha. Alusão paródica e cifrada (só para cinéfilos) à cena famosa e icônica do filme de Fellini com Anita Ekberg na fonte em **La dolce vita**. Numa cena seguinte, a fonte desliga suas águas e se apaga. Possivelmente, uma metáfora deste ciclo de amor e influência de um estilo de cinema europeu neo-realista (e, por analogia, do cinema novo brasileiro), próprio da geração deste diretor. Influências que começam a chegar ao fim, parodiadas nesta prosaica fonte de cidade do interior que se apaga. Realmente, muitos diretores da faixa etária de Djalma Lima Batista começaram a exercitar estilos novos e muito pessoais, já distantes do ideário do cinema novo. De qualquer forma, essa fonte desligada encerra também a primeira parte do filme.

Asa Branca será finalmente vendido para um grande time da capital e abandona definitivamente a pequena cidade e a vida interiorana junto aos amigos e família. Na grande cidade passa a frequentar bares, boites e mulheres belas e descartáveis. Nada parece dar certo para ele nesta vida de boemia em que fica sempre como reserva nos jogos, sem poder mostrar todo seu talento. Desilude-se com tudo. Volta, finalmente, aos treinos depois de uma semana de vida sexual intensa, depauperado e passa pelas mãos do massagista que o incentiva a voltar a ser o que sempre foi, um grande jogador, voltar a ser o Asa Branca de novo. Então, uma nova interrupção, um novo *intermezzo* se dará e o colocará de novo no caminho de ser o melhor jogador de seu tempo, como se a narrativa insistisse em romper seus laços com a realidade simples e factual. Este não é um filme cinemanovista, sem dúvida alguma. É uma narrativa que se abre para o fantástico o tempo todo, sem nenhum aviso prévio, desrespeitando as convenções de gênero. Na verdade, há gêneros em paralelo, convivendo dentro deste filme, em igualdade de condições. Como se as cenas oníricas

fossem uma espécie de inconsciente da personagem, atuando o tempo todo, por cima de uma narrativa que ainda deve tudo a um estilo neo-realista.

Uma dessas interrupções, uma das mais líricas inclusive, quebrando mais uma vez o gênero realista, vai se dar, justamente, nesta mesa do massagista, quando Asa Branca numa espécie de delírio ou epifania se transporta para um grande estádio, à noite, totalmente vazio, onde ele está nu no campo, sozinho. Note-se que nus masculinos, numa chave homoerótica, não são usuais no cinema brasileiro. Um efeito especial traz, do alto, uma bola iluminada, fantasmal para ele. Ele joga com ela e começa a sentir novamente sua força e talento de jogador voltar com intensidade. Vê seu melhor amigo de antes, dos tempos do futebol de várzea, entrar em campo para jogar com ele. Sua alegria de menino para jogar futebol retorna. Não está mais sozinho. Então, se dá o grande milagre. Garrincha, um dos ídolos máximo do futebol, entra em campo. Jogam juntos, no estádio mágico, com aquela bola mágica e luminosa. Então, o time todo entra em campo para jogar. Momentos perfeitos e sublimes. O futebol elevado à condição de prazer total e o som da torcida consagrando seu jogo. Apoteose de Asa Branca, em momento mágico. Num corte abrupto, os amigos o acordam no quarto de pensão e o tiram desse seu sonho perfeito.

O final do filme mostra a apoteose de Asa Branca ganhando sempre, jogando em um Maracanã lotado que ovaciona seu nome. Finalmente, ganha a copa do mundo. Um corte brusco, depois das imagens com a taça mundial nas mãos e as manchetes dos jornais, o mostram em plena avenida desfilando numa escola de samba, vestido com suas asas brancas de anjo. Encontram-se aqui unidas as duas maiores paixões populares, o carnaval em sua apresentação máxima através da escola de samba e o futebol através de seu craque maior. Neste momento, acontece a última ruptura com o realismo do filme: Asa Branca começa a flutuar do chão e alça vôo com suas asas. Voa pelo céu do Rio de Janeiro e, finalmente, orbita o planeta como um anjo que recuperou sua autonomia. Uma alegoria do futebol e da arte dos jogadores como os anjos/deuses do Brasil. Termina, então, o filme, numa chave de realismo mágico, totalmente assumida. Cenas, assim, híbridas, romperam a diegese visual deste filme o tempo todo. Cenas que tangenciaram estilos diversos: realismo, surrealismo, melodrama e realismo mágico, criam em **Asa Branca** um mosaico estilístico que será uma constante na linguagem deste diretor. Essas estratégias que apontam para o estilo fragmentário do pós-moderno ficarão cada vez mais claras nos seus filmes seguintes. Se em **Asa Branca** as citações ainda parecem veladas,

Eduardo Nogueira no cartaz do filme *Um clássico dois em casa nenhum jogo fora* - Dirigido por Djalma Batista



criando alusões intertextuais de outros filmes, como uma espécie de subtextos secretos somente para cinéfilos, no seu filme seguinte – **Brasa Adormecida** - ele deixará tudo bem mais explícito ao assumir uma narrativa intertextual de maneira total onde já podemos apontar, sem reticências, sua postura pós-moderna.

## BRASA ADORMECIDA – QUANDO HUMBERTO MAURO ENCONTRA HOLLYWOOD.

Em 1986, Djalma Batista estreia seu filme **Brasa adormecida**. Pelo título já se sabe que haverá um intertexto com o filme de Humberto Mauro, **Braza dormida** de 1928. A proposta é mesmo a de recriar um idílio interiorano ingênuo e ao mesmo tempo malicioso, muito próximo do espírito dos filmes de Humberto Mauro. A história de Djalma Batista passa-se num período indefinível entre o final dos anos 50 e início dos 60.

A história aparentemente é simples, mas irá revelar-se completamente ambígua até o final do filme, criando, inclusive uma incompletude no fechamento da fita. Trata-se do amor entre três primos – Bebel (Maitê Proença), Tony (Paulo Cesar Grande) e Ticão (Edson Celulari) - que cresceram juntos na fazenda onde se dará o casamento de Bebel com Tony, um dos primos. Ticão que sempre ficara na fazenda solitário e se faz sempre acompanhar de um falcão de estimação também é enamorado pela prima Bebel, enciúma-se com o casamento e tentará frustrar a cerimônia civil a todo custo. Não satisfeito, Ticão consegue uma poção mágica com um velho da fazenda (Grande Otelo, ator emblemático da fase da chanchada carioca) e a coloca na comida a ser servida no grande almoço que reúne todos os parentes para o casamento. A partir daí uma pajelança mágica irá presidir o filme. Um segundo filme se inicia. Como todos estão sob os efeitos mágicos da poção, a diegese do filme passa a permitir uma série de acontecimentos fantásticos. Aliás, o recurso a uma dupla cena (duplas intenções) ou a uma cena que engana a expectativa do espectador já fica anunciado desde a abertura do filme, quando uma aparente cena

de erotismo juvenil, meio inconveniente, revela-se como um prosaico ratinho branco (um hamster), no colo do adolescente vestido de escoteiro. Esse tipo de ambiguidade, principalmente erótico, de certa maneira, se manterá como um subtexto constante no filme. Ao mesmo tempo, essa cena inicial já revela também que estamos diante de uma comédia de costumes. Na verdade, o filme é um híbrido de comédia de costumes, com forte influência da comédia italiana, principalmente nas cenas que envolvem a família reunida para o casamento e citações explícitas de filmes musicais americanos. Mas, deve também ao cinema surrealista através de citações que vêm diretamente dos filmes de Luis Buñuel.

Djalma Batista criará uma ambiguidade sexual forte unindo suas três personagens, fora das chaves convencionais deste tipo de comédia, sugerindo, inclusive, uma inusitada homoafetividade entre os dois primos. Bebel, por sua vez, é também ambígua em seu sentimento pelos primos. Parece que ela os ama e os deseja igualmente. Desejos à deriva, sem um centro fixo convencional é o que propõe o diretor, criando um triângulo amoroso fora dos padrões do gênero. Uma pansexualidade parece comandar os três protagonistas.

Isso se reforça no uso intertextual que o diretor irá agenciar com o filme homônimo de Humberto Mauro. Após o almoço familiar em que todos ingeriram a poção mágica, uma das tias de Bebel faz a exibição de um filme para os sobrinhos. Trata-se justamente do filme de Humberto Mauro, **Braza dormida**. Uma das convidadas que o assiste, já sob o efeito da poção mágica, diz que gostaria de poder estar dentro deste filme. Monta-se aqui uma trucagem visual explícita, em que os dois filmes se encontram. A personagem de **Brasa Adormecida** vai entrar numa cena do filme **Braza Dormida** que está sendo projetado e oferece um violão para a personagem Máximo, o amigo solitário do herói, no filme de Humberto Mauro. Máximo, de certo modo, é uma personagem psicologicamente paralela ao de Ticão, o primo solitário do filme de Djalma Batista a que estamos assistindo e que costuma manter-se afastado de todos, sempre sozinho com seu falcão. Ticão é, de certo modo, um alter-ego da personagem Máximo, de Humberto Mauro.

A escolha desta cena, certamente, não é aleatória. Este intertexto, esta inserção da sequência do filme de Humberto Mauro, dentro do filme que estamos assistindo, vai reforçar a ambiguidade sexual entre os primos e, talvez, esteja aí, o *leitmotiv*, o cerne mesmo do roteiro de Djalma Batista. Tanto a personagem de Humberto Mauro, quanto a personagem Ticão do filme de Djalma Batista, apresentam uma ambiguidade estranha. Na análise que Paulo Emílio Salles Gomes (Cf. GOMES, 1974, p. 236-238) faz de **Braza dormida** de Humberto Mauro, este rapaz Máximo, é várias vezes agredido pelo vilão Pedro Bento, de quem é enteado. Este antagonismo é devido a sua amizade pelo herói do filme, Luiz, que irá se casar com a filha do dono da usina. Paulo Emílio, em sua análise, observa que, nas narrativas tradicionais desses filmes antigos, o que antagoniza o vilão com o mocinho é, geralmente, o confronto dos dois pela posse da mocinha. Mas, em **Braza dormida** o que antagoniza Pedro Bento e Luiz, em primeiro lugar, é o fato de o primeiro ter perdido a gerência da usina para o segundo. Entretanto, o segundo motivo convencional que seria o confronto dos dois homens pelo amor da mocinha, isso não acontece. O que realmente enfurece o vilão é o fato de que o novo gerente tenha conquistado, além da gerência da usina, também a afeição do rapaz que é seu enteado. Assim, as cenas cruciais entre Pedro Bento e o enteado Máximo são, na verdade, de ciúmes. Com essas considerações, Paulo Emílio diz ter chegado à fronteira de uma possível ambiguidade sexual nesta sua análise do filme de Humberto Mauro. Não a leva adiante por ela ser impensável dentro das convenções dos filmes da época. Mas, registra o fato.

Certamente, Djalma Batista ao fazer o seu **Brasa adormecida** conhecia esta análise de Paulo Emílio de quem foi aluno e deve ter resolvido desenvolver e levar este tema até o seu final. Portanto, não é gratuita a escolha da cena justamente desta personagem ambígua e seu uso como citação dentro do seu filme. Sua personagem Ticão será uma continuação, um avatar desta personagem de Humberto Mauro. O intertexto agenciado funcionaria, então, em dois níveis. Como uma citação em homenagem ao filme de Humberto Mauro, do qual, inclusive, herda o título e uma indicação cifrada (mais para cinéfilos)

sobre esta situação de ambiguidade sexual flagrada na análise de Paulo Emílio Salles Gomes. Afinal, no filme de Djalma Batista, os dois primos terão atitudes bastante estranhas em cenas montadas para sugerirem alguma atração entre eles, mesmo que, na superfície narrativa, tudo pareça ser uma disputa convencional entre os dois, pelo amor da prima Bebel.

O filme, coerentemente, também está contaminado por essa pajelança que altera e perturba sua diegese narrativa. Um realismo fantástico e surreal irá comandar diversas cenas, reiterando intertextos diversos com o universo do cinema. Uma tia de Bebel está a tocar piano quando é convidada para uma *aula* de motorista num conversível, por um parente enamorado. Reluta em ir. Mas, ao som da música-tema do filme **Casablanca**, ela sai e vemos que só suas luvas continuam surrealmente a tocar o piano. A inesperada figura de um saci, tal como é apresentado no folclore, visita o quarto de uma das tias. Pela configuração dessa personagem, essa figura remete ao filme **O Saci** (1951-53) de Rodolfo Nanni e irá reaparecer para fechar o filme. Ao seu modo, Djalma Batista vai criando um metacinema de homenagens.

Segue-se uma cena na beira da piscina que terá várias implicações na conduta de Bebel e dará lugar a citações inesperadas dentro do filme. Djalma vai se valer da estética dos musicais hollywoodianos de maneira explícita. Sigamos a sequência. A jovem esposa do pai de Bebel, que já sabemos que se trata de uma ex-vedete, surge exuberante com um biquíni inconveniente para o gosto das velhas tias e para alegria total dos sobrinhos adolescentes. Neste momento, a cena se transformará num musical. Todas as primas também surgem com roupas de banho e formam-se duas alas: a dos rapazes e a das moças que dançam e se flertam ao som de uma música vibrante e sensual da época: uma espécie de mambo. É o momento em que o eterno feminino faz sua entrada triunfante e coloca os rapazes de joelhos, vencidos. Entretanto, este filme não está mais obedecendo às regras convencionais do gênero. Essa supremacia do feminino é apenas momentânea. De repente, todos param a dança e embevecidos olham para o outro lado da piscina. Uma música famosa da época, denominada "Only

You” (cantada pelo conjunto norte-americano **The Platters**) pontua e cria o clima para esta cena. Do outro lado, está Ticão, pela primeira vez em traje de banho, com seu falcão pousado no braço. A beleza do rapaz domina toda a cena. É a vitória do masculino, frente ao feminino. As mulheres, entre elas Bebel, capitulam ante o corpo perfeito do rapaz ao sol, com sua ave de rapina, como um emblema fálico. E aqui estamos já dentro do que, no pós-modernismo, se intitulará de *sensibilidade queer* que desestabiliza as convenções de gênero, criando ambiguidades sexuais diversas e mutantes.

Tony chega neste momento e, estranhamente, também parece ser sensível à beleza de Ticão. Uma das moças não resiste à visão de Ticão e começa a chupar o dedo de uma estátua, numa citação explícita de uma cena idêntica existente no filme **L'Âge D'Or** (1930), de Luis Buñuel. Aliás, este filme e este diretor parecem ter uma preferência especial por parte de Djalma Batista, pois haverá uma segunda citação desse mesmo filme, mais adiante. A câmera, então, mostra Ticão saindo da piscina. Uma câmera lenta o mostra emergindo das águas, como um deus grego. Coloca-se como uma estátua de pé na beira da piscina e se oferece novamente ao olhar de todos. Bebel, de dentro da piscina, o olha completamente seduzida, como se o visse pela primeira vez na vida. Os rapazes, então, comentam com Tony que desta vez eles perderam mesmo a parada para Ticão. O homoerotismo fortemente presente nesta sequência não é uma novidade na filmografia de Djalma Batista. Em **Asa Branca** ele já trabalhara em registros surreais, próprios do realismo mágico, usando o corpo masculino para criar registros eróticos fortes.

Nesta mesma sequência, o filme se abre para um intermezzo inusitado e inesperado. Uma cenografia musical domina o gramado da piscina. Rapazes seminus na posição de estátuas gregas compõem uma espécie de pano de fundo. De dentro da piscina, ao som de uma música hollywoodiana, emerge das águas, uma pirâmide humana formada por moças e rapazes, como uma alegoria musical, recriando um tipo de coreografia *kitsch* comum nos filmes aquáticos de Esther Williams, da MGM. Esta cenografia possivelmente foi baseada no filme **A Rainha do mar** (Million Dollar Mermaid), de 1952.

A pirâmide aquática submerge e o intermezzo se desvanece. Essa citação dos balés aquáticos de Esther Williams não é necessária para a diegese do filme. Ela comparece, entretanto, como simples prazer de citação. É como se o diretor, ao lado da homenagem ao pioneiro Humberto Mauro, quisesse também efetuar o *revival* de uma cena que o seu imaginário cinematográfico guardou na memória. E o oferece ao espectador. Ela surge, dentro do filme, num registro paródico, sem dúvida, mas que ao mesmo tempo, não recebe nenhuma desautorização, mantendo-se no mesmo nível de simpatia dos outros intertextos que estão sendo chamados a participar do filme. Na verdade, Djalma Batista está a praticar aqui uma interessante paródia de segundo grau. Se as cenas musicais que pontuam o seu filme têm seu modelo nos musicais de Hollywood, elas, entretanto, são remontadas muito mais através da lembrança paródica e simplificada que esses filmes receberam nos musicais da chanchada brasileira. O diretor, na verdade, está montando seus números musicais como um duplo simulacro. A paródia de uma paródia anterior. Os filmes musicais hollywoodianos filtrados pela chanchada carioca.

A preferência por estes intertextos com o que há de mais lúdico, kitsch e espetacular no cinema norte-americano seria confirmada, mais tarde, em 1991, quando Djalma Batista faria sua primeira incursão no teatro, como diretor. Sua montagem de **Calígula** que, inclusive, mistura projeções de vídeo ao espetáculo, recebeu críticas contraditórias, ao mesmo tempo em que conseguiu ter uma ótima bilheteria. O sucesso popular da peça, segundo o diretor, foi explicado a partir da mistura do grande texto (a peça é de Albert Camus), com um certo apelo pornográfico, da escolha dos figurinos, calculadamente hollywoodianos, como nos filmes de Cecil B. DeMille e pelo fato da montagem ser *para fora*, como o show de um popstar. Na verdade, tudo o que provocou rejeição da crítica foi razão para a adesão do público. O diretor, inclusive, dirá que não montou **Calígula** para fazer proselitismo de nada, nem mesmo do cinema dentro do teatro”. Bem, não fazer proselitismo de nada, cruzar mídias diversas num mesmo espetáculo e tratar o texto como um jogo ficcional de referências diversas em igualdade de condições, mostra que há, realmente,

uma sintonia com um modo de sentir pós-moderno nas obras do diretor e que, pelo visto, a crítica não soube perceber ou valorizar na chave correta. Afinal, tudo isto já estava revelado e agenciado em **Brasa adormecida**.

O filme, finalmente parte para sua conclusão inesperada e o enredo dá mais uma volta nesta história cheia de fundos falsos e cenas ambíguas. Tony numa colina, aos pés de um grande figueira, diz a Bebel, vestida de noiva, que ele é que iria cometer uma besteira casando-se com ela. Mas, diz esta fala olhando para Ticão. Em seguida, aproxima-se do primo e o aperta num abraço. Não sabemos o que acontece em seguida entre os dois rapazes porque, neste momento, a cena é cortada, sonogada ao espectador. Será o pai de Bebel que irá assistir a tudo, à distância, através de uma luneta. Essa luneta de enfoque mono-ocular, análoga à lente da câmara cinematográfica, deveria nos revelar a cena capital entre os dois rapazes. Entretanto, é ela que irá nos excluir desta visão praticamente nos obrigando a considerar que o que vemos na tela é sempre o que o enquadramento, decidido somente pelo diretor, nos permite ver. E aqui ele decide não nos deixar ver. Quase um distanciamento brechtiniano, quebrando o ilusionismo e o *voyerismo* implícito em todo ato de ir ao cinema: este jogo entre filme e espectador que se dá automaticamente quando a projeção se inicia. A sequência desta cena interrompida, agora devolvida ao espectador, volta para a figueira, mas com Tony já longe de Ticão. Antes, ele tira o veu de noiva de Bebel, como desfazendo o casamento, e desce colina abaixo. Ticão, então, abraça Bebel, como sendo o vitorioso. Mas, sabemos que a cena (a que não vimos, aquela que o diretor nos sonegou) deveria ser outra, muito provavelmente um beijo entre os dois rapazes.

Nesta cena final, em que Tony parecia ter assumido seus sentimentos pelo primo, um último intermezzo se dá. Girafas em fogo surgem na colina em disparada. Essa iconografia de girafas em chamas remete a duas citações. Novamente, o diretor cita o filme *L'Âge D'Or* de Luis Buñuel em que uma girafa é lançada pela janela e também a um tema pictórico predileto de Salvador Dali – girafas (além de rinocerontes). Essa imagem surreal é a chave para a interrupção do fantástico dentro do

filme. Neste momento, toda a fazenda e as pessoas parecem sair, finalmente, do contexto mágico que a poção mágica lançara sobre todos e tudo, inclusive sobre o próprio filme. Os efeitos da pajelança inaugural desaparecem. A própria imagem parece recuperar sua estabilidade e temos a impressão de que tudo que víamos até agora, fora realmente um delírio coletivo.

Bebel está novamente flutuando na piscina e parece estar acordando de um sonho, chamando por Ticão. Vemos um vulto na beira da piscina que mergulha. Mas, agora, é Tony. Eles ainda estão noivos e enamorados e ele brinca com Bebel, dizendo que ela estava a sonhar com o primo Ticão. Bem humorado, diz que ela ainda continua apaixonada pelo primo. Ela, entretanto, diz ter tido um sonho estranho e reafirma que amanhã, finalmente, se casarão. Ao se beijarem, Bebel diz que Ticão é um doce. Tony, então, retruca feliz que Ticão é um doce para *eles dois*. O diálogo, pelo bom humor de Tony, parece estranho e dúbio, como se houvesse um *ménage à trois* consentido entre os três. Esse estranhamento é desfeito logo a seguir. Bebel e Tony estão, finalmente, frente ao padre para a cerimônia de casamento. E o padre que vai casá-los é nada menos que Ticão. Ele teria se ordenado padre e isso explica por que Bebel não o pudera escolher e por que ela e o noivo o amam. A cena é de *happy end* com os três se olhando felizes, pela felicidade de cada um. A porta da igreja da fazenda se fecha. E aqui se dá a última reviravolta deste filme.

Reaparece o saci para encerrar o filme. E, então, teremos uma estratégia neste roteiro que coloca todas as narrativas agenciadas durante o filme em suspeição novamente. Ele diz que veio nesta festa e neste casamento e que trouxera até uns docinhos, mas que no caminho tropeçou e então... Dá de ombros, como se dissesse: acredite quem quiser nesta história. Bem, a figura do saci neste desfecho não é aleatória e mostra uma sagacidade ficcional do diretor. No folclore brasileiro, nas histórias que envolvem o saci, esta personagem sempre conta histórias inverossímeis e mentirosas. Acreditar em história de saci é sempre uma imprudência. Então, o final do filme também fica sob suspeita. Talvez, Ticão não fosse o padre. Afinal, era um primo-bispo que iria officiar o casamento, no começo do filme. Talvez Tony real-

mente amasse Ticão. O pai de Bebel, de certo modo, vira alguma coisa inconveniente pela luneta entre os dois. Talvez os três primos se amassem ao mesmo tempo. Talvez Bebel tenha se casado com Ticão. Ele, realmente, tentara impedir a cerimônia, no início do filme, antes de ministrar o filtro mágico a todos. Enfim, a incompletude do final é mantida, porque não se sabe qual das histórias contadas é, afinal, a verdadeira. Histórias de saci e as deste filme parecem sempre afundar em fundos falsos.

Finais múltiplos, como este do filme de Djalma Limongi, surgem em vários textos literários pós-modernos e suas formalizações, muitas vezes, remetem à ideia de um labirinto, como na diegese deste filme com tantas reviravoltas. Fokkema, inclusive, afirma que o enredo labiríntico, destruindo as concepções comuns de espaço e tempo, representa um processo composicional crucial da ficção pós-moderna e que o pós-modernismo (...) abandonou completamente o desejo de explicações. (Cf. FOKKEMA, s/d). Finais múltiplos são estratégias que definem realmente certa ficção pós-moderna como pode-se observar em diversos escritores como Thomas Pynchon, John Barth, Richard Brautigan, Robert Coover e muitos outros que desestabilizam a narrativa tradicional e a impedem de ter um centro organizador ou finais fechados. Djalma Batista cria igualmente diversos finais virtuais possíveis e nenhum deles anula completamente o outro. E o faz numa chave vernacular, própria do folclore brasileiro. Tudo, neste filme, parece ter sido, o tempo todo, uma história de saci e a narrativa deste filme esteve o tempo todo perturbada por uma estranha poção mágica, ministrada pelo próprio. Um final com várias possibilidades interpretativas possíveis alternando-se na mente dos espectadores, criando vários centros provisórios de sentido para esta narrativa. Uma autêntica brasa pós-moderna, já bem configurada, dentro da filmografia brasileira.

Será, entretanto, no seu terceiro longa metragem que Djalma Limongi Batista sacrificará em definitivo a narrativa linear, de certo modo ainda mantida, em prol de uma cena estilizada feita de colagens e citações, numa orgia visual intertextual, carimbando, assim, em definitivo, sua opção pós-moderna.

## BOCAGE, O TRIUNFO DO BARROCO

Em 1998, Djalma Batista realiza seu terceiro longa-metragem, fechando uma trilogia de características únicas e que se tornaram sua marca registrada. **Bocage, o triunfo do amor** poderia chamar-se com total propriedade de *O triunfo do Barroco*, ou melhor, no caso deste filme, tratar-se-ia realmente de um *neobarroco* na acepção que este termo tem de sinônimo de pós-moderno como defende Omar Calabrese em **A Idade Neobarroca** (Cf. Calabrese, 1988) ou mesmo de um neomaneirismo. Um filme decididamente não linear, repleto de intertextos visuais provenientes de várias fontes e épocas, criando um estilo fragmentário marcadamente pós-moderno.

Estamos aqui com um filme que é baseado totalmente nos versos do poeta, prescindindo de uma narrativa exterior e que se abre para uma cenografia delirante feita de dezenas de fragmentos vindos da literatura, das artes plásticas e do próprio cinema. Cenografias e figurinos que devem seu barroquismo, principalmente, a uma mistura de estilos próprios da filmografia de Fellini (notadamente de **Satyricon** e **Casanova**) e de Pasolini (notadamente de **Medeia**, **Decameron**, **Os Contos de Canterbury** e **As Mil e uma Noites**). Além do universo imagético do cinema de Fellini e Pasolini, o filme rouba cenas e personagens também da literatura clássica e de quadros barrocos e pré-rafaelitas. Um filme, portanto, totalmente heterodoxo, teatral, operístico e híbrido em sua textura. Basicamente, composto por um prólogo onírico e surreal numa praia e três histórias. Duas baseadas em aventuras poéticas femininas dos escritos de Bocage e a última baseada na perda do amigo fiel. Tudo se encerrando com uma alegoria final, em que o poeta é coroado pelo deus Apolo.

A falta de linearidade e a falta de diálogos, substituídos pelos versos do poeta, alguns ditos em latim, certamente criaram uma estranheza nas plateias entorpecidas por narrativas tradicionais e que se viram frente a um filme feito de mil fragmentos e que possui seu fio condutor sustentado apenas nos versos ditos pelas personagens. Versos

muito bem escolhidos que, além de darem o perfil do poeta Bocage, apontam as mazelas sociais de sua época e deixam claro o desejo do poeta por liberdade. Liberdade na criação de uma palavra livre, escandalosamente livre, fora dos cânones do bom gosto parnasiano e no seu desejo de enaltecer o amor carnal, explicitamente sexual. Enfim, na invocação dos prazeres do corpo. O que custaria a prisão do poeta pela Inquisição e sua fama de escritor obscuro. Afinal, Bocage pertence ao século 18 e o catolicismo, com seu braço armado, a Inquisição, ainda impera na península ibérica. O filme fará a defesa deste poeta, impróprio para menores, e até hoje impróprio para a moral burguesa, abrindo justamente com sua poesia mais crua e obscena. Tentemos falar desses fragmentos todos, sem, contudo, criar uma linearidade que este filme se recusa programaticamente a ter.

Um prólogo nos introduz o poeta encarcerado e depauperado, lembrança de suas várias detenções. Mas, é um estranho e paródico cárcere, uma vez que o filme não tem compromissos nenhum com uma imagem realista, na verdade é um filme assumidamente anti-realista e operístico em sua *mise-en-scène*. Este estranho cárcere, onde ele está, parece inicialmente uma cabana trançada. Quando a câmera se afasta, vemos que esta cabana está à deriva, numa jangada, em pleno mar e tem uma forma esférica como um globo, encimado

Filmagem de *Asa Branca - Um sonho brasileiro*, *Asa Branca* - Edson Celulari no Maracanã



por uma cruz; a mesma cruz estampada nas famosas caravelas portuguesas de Vasco da Gama e de Pedro Álvares Cabral – a cruz da Ordem de Cristo. Então, na verdade o que estamos vendo é uma paródia da esfera armilar, símbolo da Terra, do poderio dos reis portugueses e espanhóis e da própria cristandade. O poeta, portanto, é um prisioneiro do reino português católico e da moral ditada pelo Vaticano. Dentro deste globo cristão, onde está encarcerado, ele dirá sua primeira e crua poesia que é uma elegia ao órgão genital masculino, inaugurando assim seu estilo bocageano, ao louvar, sem meias palavras, este centro do prazer masculino, já na própria abertura do filme. Então, que não se tenham dúvidas de que se trata mesmo de Bocage com toda sua fama de poeta maldito que o filme não tentará suavizar, mas irá reiterar o tempo todo, principalmente no que este poeta representa de sexualidade libertária. Este globo-prisão irá aportar numa praia. E aqui explode esta ópera neobarroca de Djalma Limongi Batista

O cenário do filme parece enlouquecer nesta praia onde todos os signos culturais parecem convergir, sem respeito a cronologias e lógica histórica. O cenário explode numa carnavalização extrema com corpos nus masculinos e femininos trazendo estandartes coloridos e estranhos adereços surreais. Um deles tem a cabeça envolta numa gaiola, numa alusão aos quadros de Salvador Dali ou de Max Ernst. Já em primeiro plano, como a presidir a sequência, um rosto gigante de uma estátua de formas incaicas primitivas parece nos alertar que este filme exige um outro olhar, não mais eurocêntrico, e que devemos abandonar qualquer pretensão cronológica lógica.

Sucedese, então, um festival bárbaro de bacantes masculinos, com rapazes nus portando falos priápicos imensos, como nas festas gregas antigas em honra a Dionísios e a Baco. Pasolini e Fellini presidem este imaginário pagão. Um capitel com uma pessoa colocada no topo remete diretamente ao filme de Luis Buñuel, **Simão do deserto** que passou parte da sua vida morando em cima de uma coluna. Mas, este paganismo helênico, dionisíaco mistura-se, ainda, com elementos indígenas e, assim, um inesperado futebol com uma cabeça decapitada nos lembra práticas incaicas

pré-coloniais.

As imagens ainda nos reservarão outras citações totalmente descontextualizadas, sem se importar com hierarquias ou coerências. Um espetáculo próprio de feiras ou de circo se instaura. Um gorila se transforma ante o público numa belíssima mulher que faz uma dança sensual, como num espetáculo de vaudeville. Ela escolhe o poeta para uma noite de amor. Vão para uma suntuosa tenda armada na praia.

Então, percebemos que todos os cenários são sempre fragmentários, constituindo-se em pequenos nichos onde as cenas se dão. Uma solução própria do teatro medieval que se utilizava das *mansões*, nichos separados onde os mistérios da paixão de Cristo eram encenados, quadro a quadro. Neste filme, as diversas cenas são igualmente encenadas em suas *mansões* individuais, artisticamente montadas, misturando estilos orientais e ocidentais. Quando este uso não é reiteradamente utilizado, os espaços se interconectam, como quando a personagem está dentro de um palácio e sai pela porta de uma choupana na praia. Não há espacialidade contínua neste filme. Todos os espaços podem se interpenetrar, assim como todos os figurinos de várias épocas da história também podem conviver juntos numa mesma cena e sequência. Estamos totalmente dentro de um filme que não respeita mais nenhuma convenção cenográfica histórica e de gênero. A única coisa a unir toda essa heterogeneidade são mesmo os versos do poeta. É a palavra que une tudo, todos os tempos e todos os desejos.

Continuando por este mar de citações, temos diversas alegorias do feminino e várias amantes do poeta tentando conseguir sua fidelidade, em vão. Então, procissões rituais se sucedem. De repente Peri e Ceci (da literatura de José de Alencar) estão numa canoa com ela levando flores como uma noiva. Em seguida, ela aparece morta, afogada, como no quadro pré-rafaelita do pintor Rosset, **A morte de Ofélia**, expulsa que foi por um coro grego de mulheres de negro, completamente anacrônico.

Para instaurar um novo momento do filme, uma cortina de teatro luxuosamente decorada com figuras barrocas simplesmente desce para o proscênio e ouvem-se aplausos para a atriz que já não está mais morta. Uma forte teatralização,

portanto, está, o tempo todo, quebrando a narrativa deste filme, chamando a atenção para o fato de que há realmente uma encenação sendo montada à vista do espectador, o tempo todo. Praticamente, temos aqui um distanciamento do tipo *brechtiano* levado às suas últimas consequências. De qualquer forma, essa primeira amante do poeta o perde (como acontecerá com as demais), pois o poeta ama apenas o amor simplesmente, em todas as suas formas. E ele o eterniza apenas através dos seus versos e nunca na figura de um feminino individualizado. Nova alegoria surge. Uma mulher com flores junto a uma imensa catarata, alegoria de duas forças poderosas. Da água, matriz de toda vida e do eterno feminino que o poeta ama em suas diversas metamorfoses.

No segmento seguinte em que se conta o amor conjunto de duas mulheres pelo poeta, as citações continuam numa prolixidade que desnorteia o espectador. Esta história é lida por dois monges franciscanos diretamente dos escritos de Bocage e que, com ele, fazem amizade. Anjos e crianças flutuam como nas pinturas renascentistas e preparam a aparição de Nossa Senhora da Glória que abençoa o provável enlace matrimonial do poeta com uma das mulheres. Tambores japoneses surgem. Gueixas japonesas aparecem como damas de honra da noiva e o poeta a leva para um forte colonial. É quando um rapaz mergulha no mar e se transforma num tritão, meio homem, meio peixe, análogo masculino das sereias. Anamorfofos se insinuam o tempo todo nos figurinos e adereços. Mundo indígena e mundo português, esta última praia do ocidente, se interpenetram. As duas mulheres, abandonadas pelo poeta, consolam-se entre si, criando uma Lesbos em plena Olinda colonial.

Finalmente, o poeta está de volta a Portugal e, num cenário em que as paredes do quarto surgem como páginas de um livro com seus escritos em letras gigantes, ele faz o seu auto-retrato literário. É um poeta da decadência em um século horrendo. Neste momento, ele é D. Quixote, lutando contra o monstro Adamastor do poema de Camões. Uma espécie de pitonisa lhe entrega um cinemascópio (aparelho que gira mostrando imagens em seu interior que parecem ter movimento, precursor

do cinema), aparelho totalmente anacrônico para a época do poeta. Ele se diverte vendo imagens obscenas, como as que ele cria em seus versos. Então surge uma figura paródica de Dante que lhe faz a elegia da palavra criadora e do poeta como criador de mundos. Nossa Senhora das Dores surge e antecipa os ritos funerários para seu amigo que sucumbiu à peste. Funeral estranho, numa procissão presidida pela santa, levada em andor, com pessoas e elementos ao mesmo tempo católicos e pagãos, caminhando pela praia.

Um corte nesta imagem coloca o poeta agora na cidade, onde uma florista caminha pelas ruas atrás da carroça que leva o poeta e lhe dá uma flor. Um fado domina a cena, cantando a liberdade. A carroça passa por ruínas romanas antigas, dentro de uma cidade portuguesa. Metáforas de um neo-classicismo parnasiano do qual Bocage anuncia o fim. Ele é o poeta que anuncia novos tempos e novos estilos mais livres. Este fado que canta a liberdade despede-se do poeta que ousou dentro da forma clássica introduzir temas impuros. Fecham-se os portões. A cena abre para uma alegoria solar final. Um efebo nu – Apolo – coroa com louros o poeta e o filme se encerra.

Encerra-se, igualmente, uma experiência cinematográfica extremamente corajosa que agenciou, exuberantemente, em suas imagens, muito do que o estilo pós-moderno trouxe de mais contraditório, paradoxal e politicamente inconveniente. A expropriação de todas as imagens, de todos os estilos, de todos os gêneros. A reivindicação de uma tela coletiva, onde todas as imagens fazem, agora, parte de uma enciclopédia visual a serviço de todos os cinemas.

Passados mais de quarenta anos da polêmica pós-moderna, percebe-se que muito do que era escandaloso na intertextualidade e em outras estratégias pós-modernistas, de alguma forma, naturalizou-se no imaginário cultural e na maneira como o público das diversas artes decodifica facilmente as estratégias do pós-modernismo. Elas já fazem parte da odisseia cultural do ocidente e engendraram uma nova experimentação de textualidades híbridas e excêntricas como as que surgem neste filme. Principalmente, a

experiência pós-moderna franqueou a absorção de uma vasta imagística, provinda do centro do sistema hegemônico do cinema, pelos discursos provenientes das margens do sistema. Uma apropriação sem volta. Então, não é tão simples anular o caráter político da experiência pós-moderna. Ela serve bem aos *outsiders* e às vezes polifônicas e excêntricas das bordas do sistema capitalista.

Os filmes, no Brasil, que são devedores e foram pioneiros dessa sensibilidade ou sentimento pós-moderno ainda esperam, na sua maior parte, por análises e estudos mais amplos, dando conta desta estética híbrida, mestiça e experimental pós-moderna que alguns diretores elegeram em suas realizações, utilizando-se para isto de estratégias muito peculiares. Este texto tenta, em parte, preencher esta lacuna e chamar a atenção para essa trilogia personalíssima na história do cinema brasileiro criada pela audácia de Djalma Limongi Batista.

## NOTAS

<sup>1</sup> Em termos brasileiros, foi seminal a publicação de um número temático sobre o assunto, realizado por **Arte em Revista**, Nº 7, CEAC, SP, no ano de 1973, inaugurando a discussão do pós-moderno entre nós.

<sup>2</sup> Entrevista de Djalma Limongi Batista a Edmar Pereira, em Calígula Volta Amadurecido, **Jornal da Tarde**, 14.03.92, p. A-8.

## REFERÊNCIAS

- CALABRESE, Omar – **A Idade Neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1988.
- DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. RJ: Edições Graal, 1988.
- FOKKEMA, Douwe, W. – **História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo**, Lisboa: Edit. Vega Universidade, s/d.
- GOMES, Paulo Emilio Salles – **Humberto Mauro**, Cataguazes, Cinearte. São Paulo: Edit. Perspectiva, nº 22, 1974.
- HUTCHEON, Linda – **Poética do Pós-Modernismo**. RJ: Imago, 1991.
- PARO, Maria Clara Bonetti – O Pós-Moderno na Literatura Americana: A Metaficção in **ITINERÁRIOS**, Unesp/Fac. de Ciências e Letras de Araraquara, 1990. A autora, por sua vez, está se referindo ao livro **Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**, 1984, de Patrice Waugh.

# Sete ensinamentos de Coutinho: *uma escola à procura de alunos*

*Victor Fisch*

*Mestre em roteiro pela Escola Internacional de Cinema e TV (EICTV-Cuba) e graduado em cinema pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP-Brasil).*

*Com colaboração de Julia Alqueres, roteirista e jornalista graduada na Casper Líbero*



Edifício master de Eduardo Coutinho - [http://www.oestadoce.com.br/sites/default/files/noticia/edificio\\_master\\_de\\_eduardo\\_coutinho.jpg](http://www.oestadoce.com.br/sites/default/files/noticia/edificio_master_de_eduardo_coutinho.jpg)

## **RESUMO**

O artigo faz uma breve revisão dos ensinamentos de Eduardo Coutinho, pontuando suas principais características.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Eduardo Coutinho; cinema; oralidade; narrativa.

## **ABSTRACT**

The article shows a brief review of Eduardo Coutinho's teaching stating his main features.

## **KEYWORDS**

Eduardo Coutinho; movie; orality; narrative.

O mestre Eduardo Coutinho, um dos mais importantes cineastas da história brasileira, foi aos poucos criando um método único. Morreu inesperadamente no começo deste ano de 2014, com 81 anos e em plena forma cinematográfica.

Mais do que uma filmografia invejável, deixou uma forma de pensar o cinema e, mais importante, de pensar as pessoas. Criou seus próprios métodos, regras, processos e foi aos poucos revelando-os.

Este artigo pretende fazer uma breve revisão desses ensinamentos do mestre, pontuando suas principais características. Coutinho criou uma escola de cinema. Mas o caminho de Coutinho, como se sabe, não foi fácil. Passou muito tempo vagando inseguro antes de compreender o cinema que tinha dentro de si. Essas regras não nasceram com ele. Foram surgindo ao longo de sua carreira e dos aprendizados que ela lhe trouxe. Ele próprio atribui seu início como documentarista a um plano de **Seis dias de Ouricuri**, em sua época de Globo Repórter, que dura três minutos e dez segundos e que foi ao ar sem cortes. Diz que depois disso não queria fazer outra coisa. No entanto, somente em 1992, com **Boca do Lixo**, com quase sessenta anos, Coutinho começou a fazer um cinema com uma marca mais registrada e duradoura.

Apesar de ser adorado por todas as partes, ter um cinema muito reconhecido e quase unânime, não tem sucessores. Ao menos por enquanto. Os cineastas brasileiros são reticentes em seguir uma escola. O próprio Coutinho mostrava certa mágoa por não ter tido seguidores do seu **Cabra marcado para morrer**, filme de grande sucesso internacional e sua primeira obra de marca pessoal.

O que segue aqui, portanto, são algumas das maravilhas saídas de sua mente.

## 1. SEM PÃO AMANHECIDO

A primeira regra é que ninguém me contará uma coisa na câmera que já tenha me contado fora. Então, de um lado, o cara está me dizendo aquilo pela primeira vez, não é um pão amanhecido. Ele pode ter dito a um assistente, mas não a mim. Para mim, o momento da filmagem é sempre o momento da relação, isso é essencial. O transe do cinema ocorre nesse momento, nem antes, nem depois.

(MACEDO, V. (Coord) Sexta-feira, 1998. In.: OHA-TA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013, p.220-230.)

Para Coutinho, nada pior do que o pão amanhecido: uma entrevista que já perdeu a verdade, que já perdeu o momento. Que o entrevistado se refere a outro momento, não gravado, em que conversou com seu entrevistador sobre aquilo que agora ele pede para repetir. Coutinho detestava esse tipo de referência: *como eu te disse da outra vez* ou *aquilo que eu já te contei*.

Para conseguir o máximo de ineditismo em sua fala, criou o método de não participar, presencialmente, da pesquisa. De só conhecer o entrevistado na hora da entrevista. Esse primeiro contato do cineasta com a personagem, geralmente gravado, é onde a magia acontece. A primeira conversa é a mais verdadeira, para Coutinho. Isso o distingue muito de outros documentaristas e célebres entrevistadores, que preferem a insistência como método de aproximação de um entrevistado.

Mas este método de Coutinho não significa que ele conhece a pessoa no dia da entrevista. Antes, seus assistentes fazem as pré-entrevistas, gravadas em vídeo, que o cineasta assiste e estuda. Ele já sabe onde pode chegar com aquela pessoa. É necessário, portanto, uma equipe de qualidade que consiga captar nessas pré-entrevistas a alma que Coutinho irá esculpir mais tarde. O que já pode ser um limitador para muitos cineastas que, procurando fazer seus filmes sem recursos, precisam ocupar muitas funções e acabam, necessariamente, fazendo as pré-entrevistas de seus próprios filmes.

Nos extras do DVD de **Jogo de Cena** é possível ver algumas das excelentes pré-entrevistas, realizadas por Cristiana Grumbach, frequente colaboradora de Coutinho. Ajudam a desvendar o mistério estabelecido durante o filme, no qual não sabemos quem são personagens “*reais*” e quem são atrizes que reproduzem os depoimentos “*reais*”. Uma delas, Marina - uma das personagens mais interessantes, com a história de sua relação com o pai - tem depoimento tão impressionante na pré-entrevista que talvez seja mais forte que o do próprio filme.

Um risco que o cineasta corre com esse método é perder a surpresa da entrevista, da verdade sendo

dita de forma inusitada. Na pré-entrevista de Cristiana com Marina, ela fica quase sem palavras diante da história surpreendente da personagem, o que é muito bonito de ver.

Também em **Jogo de Cena**, Sarita, personagem que sempre será lembrada por contar como se emociona vendo o filme **Procurando Nemo**, revela um momento em que Coutinho busca uma história específica que ela já sabe o que é. Quando pergunta sobre seu choro e o cinema, ela sabe que ele quer saber a história do Nemo. O que poderia ser uma falha do cineasta, que não conseguiu esconder da personagem a história que buscava, se transforma em estratégia, dispositivo. Coutinho, sabiamente, não tem medo de revelar suas fraquezas.

Outra abordagem usada comumente por Coutinho é registrar a chegada na casa da pessoa ou no espaço da entrevista. Esse primeiro contato é geralmente utilizado. Em **Edifício Master**, chega a tal ponto que uma personagem, Antonio Carlos, que diz ser péssimo em dar entrevista, tímido e gago, entrega tudo que Coutinho esperava já nessa entrada. Nem se sentam para a entrevista, já conversam em pé mesmo, sem gagueira nem timidez. Antonio Carlos chega inclusive a chorar no final da curta conversa.

Em sua cinematografia, uma exceção à regra é o filme **O Fim e o Princípio**. Neste, resolveu fazer um experimento de ir a um povoado do Nordeste, na Paraíba, sem pesquisa prévia e encontrar as suas personagens ali, diretamente, com ajuda de uma moradora local. Também não tem vergonha de cortar o áudio de uma entrevista e revelar, em voz *over*, que o início da busca não estava surtindo bons resultados. Aquelas personagens não lhe dariam um filme e teria que mudar de estratégia. Saiu do âmbito profissional e foi para o familiar, encontrando maravilhosos detalhes das vidas e relações humanas.. Neste filme, seu conflito como realizador virou o conflito do próprio filme: um filme em busca de personagens.

## 2. MANTER A MENTE ABERTA

Eu já disse isso diversas vezes: o cara mais analfabeto, mais despreparado, ele cheira no ar aquilo que você quer que ele diga. E isso destroi qualquer possibilidade de documentário e transforma o filme numa ficção, numa fraude, num troço que não tem surpresa. Se a pessoa fareja o que você quer que ela diga, ela vai dizer isso que você quer. É terrível.

(MACEDO, V. (Coord) Sexta-feira, 1998. In.: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013 p.220-230.)

Para Coutinho, o espaço fílmico é um local de descobrimento, de abertura, da relação do documentarista com a personagem. Por isso afasta qualquer possibilidade de um filme que parte de uma tese, de uma premissa já definida, que precisa comprovar. Como contraponto evidente estão os filmes de Michael Moore, que já tem um discurso montado, complementado por imagens para contar sua teoria. É um cinema que não descobre nada no processo, apenas finge que descobre. Diferente de Coutinho, que se propõe a ouvir verdadeiramente o que a pessoa lhe tem a contar.

Vemos essa relação claramente em **Santiago**, de João Moreira Salles, que se tornou muito próximo a Coutinho, em uma relação de pupilo e produtor do mestre. Apenas depois de ter compreendido os ensinamentos de Coutinho, de amar sua personagem e escutá-la verdadeiramente, compreendeu os equívocos que cometeu no documentário que fez de seu mordomo, **Santiago**. Brilhantemente, transformou o filme em um *mea culpa* de um diretor que não ouviu sua personagem, que estava mais interessado em criar teorias sociais a partir dela do que realmente ouvi-la. Assume, a determinado ponto, que justamente quando **Santiago** tinha algo que ele próprio queria dizer, João cortou a câmera. E ouvimos apenas o som da discussão entre personagem e documentaristas.

Talvez esse seja o ensinamento mais difícil de Coutinho. Pois é muito complicado partir para uma entrevista com a mente aberta e saber manejar perguntas, reações e silêncios. Não é algo que se ensina, deve-se ter a habilidade para escutar o outro e muita prática de entrevistas. Citando um texto de

Pierre Bourdieu, sobre a entrevista, Coutinho diz que o essencial é a tentativa de se colocar no lugar do outro, de não julgar, de respeitar a singularidade do outro. (MESQUITA, C. Fé na lucidez, 1999. In.: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013, p.237-250.)

Depois de **Teodorico, o Imperador do sertão**, o cineasta não quis mais fazer filmes sobre *o inimigo*. Apaixonou-se pelo coronel, com seus métodos e ideias exóticas. Não concordava politicamente com ele e queria fazer um filme que se posicionasse contra, mas ao mesmo tempo pensava que isso seria um desrespeito a sua personagem. Descobriu aí que o que mais importa é a autenticidade do entrevistado. Se há alguma verdade no cinema documental, ela está aí, nessa relação sincera entre documentarista e personagem. Esse pensamento leva a um outro ensinamento da escola de Coutinho.

### 3. A FORMA DE CONTAR IMPORTA MAIS QUE A HISTÓRIA

O cara não precisa ter uma vida genial para ser bom para o filme! Ele tem que contar genialmente a sua vida. Que pode até nem ser exatamente a sua vida...

(MESQUITA, C. Fé na lucidez, 1999. In.: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013, p.237-250.)

Esta frase de Coutinho é maravilhosa e plenamente refletida em seus filmes. Sua obra se aproxima um pouco do trabalho do Museu da Pessoa, que faz um registro de histórias de pessoas, anônimas ou não. Mas difere na busca da melhor forma de contar.

Em **Edifício Master**, **Jogo de Cena**, **Babilônia 2000**, **Santo Forte**, **O Fim e o Princípio** e tantos outros filmes vemos essas pessoas contando suas histórias. E as intervenções fundamentais de Coutinho para deslocar a personagem para um outro ponto, esmiuçar uma explicação, sair do dramalhão ou entrar nele, criam excelentes personagens contraditórias e complexas.

Ele também prefere fazer entrevistas com as pessoas dos sertões do Brasil. Quanto mais distante

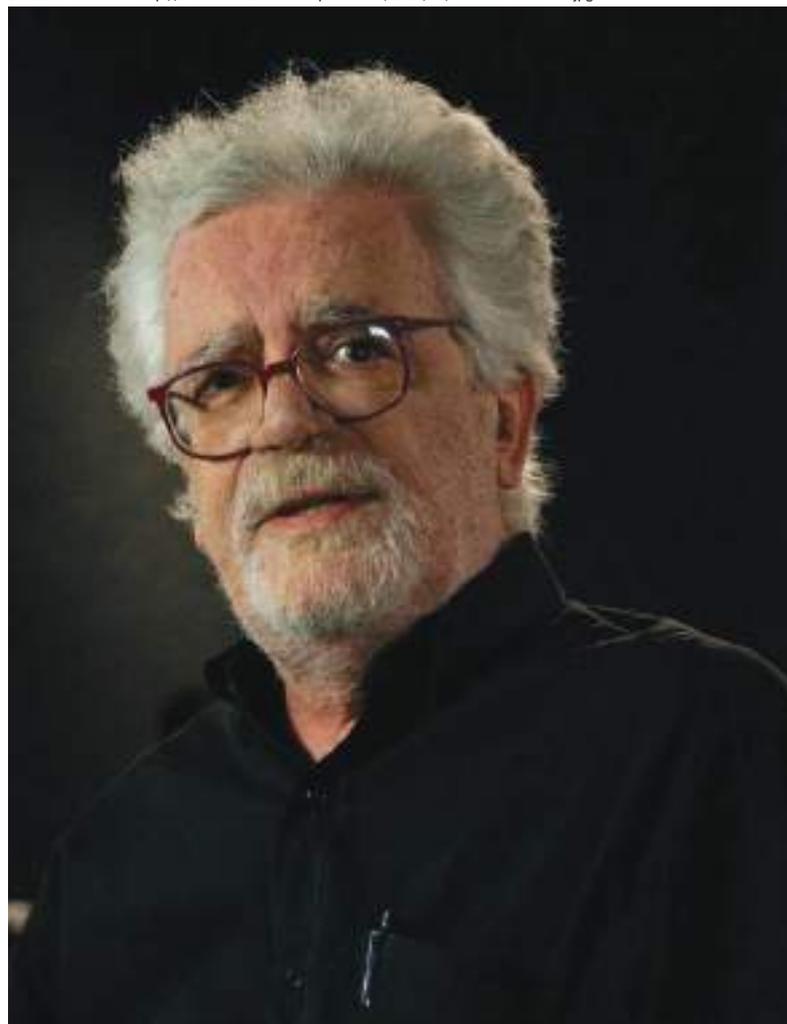
da cultura industrial e mais próximo da linguagem oral, melhor. Uma espécie de Guimarães Rosa do documentário.

As pessoas da cidade de São Paulo falam mal, enquanto no sertão a expressão é riquíssima, não só no que dizem, não só porque é eloquente, mas porque no fundo é mais precisa que a linguagem urbana. Eu me lembro de expressões do Nordeste, até da Zona da Mata, que falam coisas como: 'É na dura sorte'. Essa expressão é de uma beleza extraordinária, e assim são. Essa eloquência você não vai encontrar na cidade.

(MACEDO, V. (Coord) Sexta-feira, 1998. In.: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013, p.220-230.)

A oralidade, portanto, é fundamental. A personagem não precisa ter uma história extraordinária. A história perde peso aqui, dando maior espaço para a forma de contar. Por isso é tão difícil não se apaixonar pelas personagens de Coutinho.

Eduardo Coutinho - <http://renatofelix.files.wordpress.com/2014/02/eduardo-coutinho.jpg>



#### 4. FAZER UM FILME SOBRE UM PREGO

*Nada 'em geral' existe. Você fazer filme sobre o racismo em geral? O que é isso? Faz sobre um prego, é melhor.*

(MAGENTA, M. Entrevista na **Folha de São Paulo**, 2013)

Uma regra fundamental do cinema de Coutinho é criar recortes. Está muito relacionado com o fato dele não gostar de um cinema panfletário, que parte de uma tese, que não escuta de verdade as personagens. Essa é uma regra mais comumente utilizada entre os documentaristas brasileiros. Costuma-se dizer que para fazer um filme sobre a pobreza é melhor fazer sobre um pobre particular.

Eu sempre digo: o ideal seria fazer um filme sobre o Brasil com uma pessoa. Se não der, com uma família. Uma rua já é demais.

(MESQUITA, C. Fé na lucidez, 1999. In.: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013, p.237-250.)

Mesmo em seu filme mais temático, sobre a religião, **Santo Forte**, no qual investiga a religiosidade e a espiritualidade de suas personagens, Coutinho recorta: uma favela da Zona Sul do Rio de Janeiro, com 2000 pessoas e sem criminalidade.

Em **Jogo de Cena**: mulheres cariocas que queiram contar suas histórias em um teatro. Em **Edifício Master**, que é o mais evidente: o próprio edifício, em Copacabana. Em **Um Dia na Vida**, conhecido como *o proibido de Coutinho*: 24 horas de programação da televisão. E por aí vai.

Este é um princípio excelente para iniciar uma ideia de documentário. Fazer um recorte e buscar personagens, simples assim.

Coutinho diz que o filme militante é uma tragédia porque já está escrito antes. Não se trata de um documentário aberto a ouvir. O roteiro e a palavra prendem. Ele não gostava de ter nada por escrito. Enquanto os cursos tradicionais de jornalismo vão te ensinar a ter uma pauta clara, escrita, para não se perder, Coutinho te fará jogar fora a palavra. Jogar fora a prisão, a ideia prévia. Não fazer um filme para convencer alguém.

#### 5. UMA IGUALDADE UTÓPICA

(...) O duro é conseguir uma igualdade, que é utópica e temporária, mas que é possível. Na medida em que você não finge que é pobre, índio ou nordestino para ter aceitação. A diferença é algo que ativa a conversa. (...)

(MESQUITA, C. Fé na lucidez, 1999. In.: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013, p.237-250.)

É muito comum que um entrevistador busque um estado de igualdade. Vai entrevistar um preso e se coloca em seu mundo, busca falar com suas palavras, da sua maneira. No entanto isso pode justamente afastar o entrevistado, que não se sente igual. No entanto, se você não finge, se assume as diferenças, tem uma carta na manga para fazer perguntas e se interessar – isso sim com verdade absoluta.

Claro que é necessário buscar uma linguagem coloquial que se aproxime da personagem, mas a diferença entre os dois não pode ser falsamente diminuída. Isso fica explícito na gravação.

A base das entrevistas de Coutinho está no interesse genuíno que ele tem pelas pessoas com quem conversa. E ao mesmo tempo na sua forçada ingenuidade. Em alguns momentos, ouvimos Coutinho pedindo mais detalhes sobre uma história, um procedimento, uma opinião. E mesmo que ele já conheça aquilo, pois já ouviu a história no vídeo da pré-entrevista, faz a pergunta pensando no seu espectador. É necessário estar em dois mundos ao mesmo tempo: o da personagem e o do espectador.

E é necessário buscar a verdade, sempre. Considerando a verdade não como uma forma exclusiva, mas como o que é mais autêntico. A história pode não ter acontecido, mas a forma como a personagem conta tem que ser a mais autêntica possível. Não importa o quanto de fato aconteceu. O que importa é a verdade que o leva a contar: a personagem tem que acreditar nessa história.

Basta reparar nas perguntas de Coutinho para perceber como leva suas entrevistas. Está constantemente perguntando *Como é isso? Como funciona? Me explica melhor isso aí? Isso é bom ou ruim?* de tal maneira que a pessoa não fica intimidada às pobres respostas de sim ou não e também não precisa criar coisas que não tem condições de responder.

Nada pior do que essas entrevistas que, acusado por perguntas pomposas, a personagem fica mais tempo constrangida do que à vontade e o entrevistador mais tempo se explicando do que se interessando de verdade.

Uma técnica que utiliza para se aproximar das personagens é simples: aproximar-se deles. Ou seja, fisicamente Coutinho se coloca mais perto, na frente da câmera, sem olhar para o monitor, tendo uma troca direta com quem conversa. Pode parecer ridículo, mas a verdade é que a maior parte dos entrevistadores se coloca atrás da câmera, está preocupada com o enquadramento e com tantas outras coisas que muitas vezes esquece a personagem, que fica falando para o nada. Além disso, a distância amplia o volume com que precisam falar, o que deixa a conversa ainda mais artificial. Para isso, Coutinho precisa confiar em seus fotógrafos e dar maior valor a essa relação do que ao sentido do enquadramento.

## 6. SILÊNCIOS

O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que tem.

(MACEDO,V. (Coord) Sexta-feira, 1998. In.: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013, p.220-230.)

Coutinho não é o primeiro documentarista a amar o silêncio, mas é um sábio utilizador dele. Muitos no cinema aprenderam a valorizar este vazio. Mas em uma entrevista na qual se cria uma relação íntima com o entrevistado, suportar esse momento, em geral angustiante, é muito difícil, pois nossa intuição é confortar o nosso interlocutor.

O final de **Peões**, documentário sobre os operários que vivenciaram o movimento sindicalista dos anos 80, é marcante neste sentido. A personagem Geraldo cai em um profundo silêncio, depois de lamentar a dureza de sua profissão e afirmar que não gostaria que os filhos seguissem seu caminho. A câmera continua gravando o silêncio incômodo. Um entrevistador despreparado não o teria permitido e o teria tirado do buraco com alguma frase de consolo. Mas o segredo de Coutinho está na espera

de que a personagem o faça sozinho. E geralmente o faz, porque ela está ali, com a câmera, com a equipe, ele precisa sair do buraco.

E Geraldo pergunta a Coutinho se ele já foi peão. Joga o buraco para o outro, aquele que nunca foi peão. Jordana Berg, montadora de muitos de seus filmes, revela que em uma versão da montagem, que não a final, havia a resposta de Coutinho: *Não. Não que eu saiba*. Uma resposta que revela o quanto Coutinho ficou aturdido com a pergunta que agora nele recaía. Mas era desnecessária. Explorar o silêncio e deixar a pergunta sem resposta enriquece o momento, e incomoda o espectador, porque a pergunta é lançada para ele, o público. (BERG,J. Quase Tudo Monta. In.: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013, p.348-358)

Em uma entrevista, Coutinho revela um erro que cometeu. No filme **Boca do Lixo**, entrevista um sujeito que era funcionário público e agora trabalhava no lixão, recolhendo alimentos e materiais. Diz que ali não estava bom e abaixa a cabeça. Coutinho não aguenta e diz que vai melhorar. Depois, vendo o material, se arrepende de sua intervenção. Ele deveria ter aguentado o silêncio e deixar que a personagem saísse sozinho desse momento. Isso que é lindo de ver, segundo ele. *Depois que acabasse, eu poderia abraçá-lo e beijá-lo, mas não naquela hora*. (MACEDO,V. (Coord) Sexta-feira, 1998. In.: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013, p.220-230.)

Mas Coutinho é crítico com os falsificadores, que corrigem os seus erros na edição criando, por exemplo, os silêncios que não conseguiram na entrevista. Muito pelo contrário, gosta de expor suas fragilidades. E revelar os dispositivos.

## 7. DOGMA COUTINHO

Não nos era permitido colocar músicas nas cenas, nem a personagem falando em off em cima de imagem, nem ilustrações de espécie alguma, nem explicações, nem facilitadores, nem narradores, nem gráficos visuais. Nada. Dogma Coutinho.

(BERG,J. Quase Tudo Monta. In.: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013, p.348-358)

Coutinho rechaça tudo que transforme o pequeno em grandioso. O banal em espetáculo. Sabe o quanto é fácil criar emoções com a combinação de imagens, com um trilha sonora, uma voz em off. Prefere não fazê-lo. Porque o cinema é para pensar, não para emocionar. Segue a linha brechtiana de revelar a quarta parede, o documentarista, a equipe, o pagamento aos entrevistados, os erros do cineasta e as provocações de suas personagens.

Em **O Fim e o Princípio**, sempre tenta pegar uma personagem desprevenida, mas ela sempre quer se arrumar antes da entrevista. Este jogo faz parte do filme. Coutinho é acusado de querer ver a pobreza e aceita a crítica ao incluí-la na montagem. Inclusive, para ele, a montagem serve para proteger essas personagens. Existe uma forte ética nesta questão, que alguns documentaristas preferem ignorar, ao manipularem suas personagens como bem entendem na ilha de edição.

Coutinho gosta dos planos longos porque permitem um tempo de construção de sentido da narrativa desta personagem. Os cortes picados, que agilizam as entrevistas e eliminam os silêncios, indecisões e digressões criam um discurso mais ágil, porém mais falso.

Sobre a famosa cena de **Edifício Master**, da personagem cantando **My Way** emocionado,

Jordana Berg conta que, em uma montagem linear que fizeram, essa era a última cena. Uma cena emotiva e bonita como essa faria o cinema sair aos prantos. Muitos cineastas buscariam isso desesperadamente, mas Coutinho, de imediato, refutou a ideia e puxou a cena para o meio do filme. (BERG, J. Quase Tudo Monta. In.: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013, p.348-358)

Coutinho foi um ouvinte inigualável. Não se pode esperar que alguém seja igual a ele. Mas é possível seguir as regras e caminhos para um documentário de escutar o outro, que ele deixou. Em um país de vozes tão diversas como as brasileiras, é fundamental trabalhar nesse sentido. Os ensinamentos de Coutinho vão além da realização fílmica e servem para vida, para se escrever na parede e seguir social e politicamente. Para que tenhamos o olhar mais atento ao outro do que a nós mesmos. Que lembremos, como diriam nossas avós, que temos apenas uma boca, mas dois ouvidos. E dois olhos.

O que me interessa saber são as razões do outro.

#### REFERÊNCIA

MESQUITA, C. Fé na lucidez, 1999. In.: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**, 2013.

[http://1.bp.blogspot.com/\\_a7KppjYA-pk/5m9P5gIF\\_ZI/AAAAAAAAAADK/wwV5f5s9VM/s1600-h/OfimeoPrincipio.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_a7KppjYA-pk/5m9P5gIF_ZI/AAAAAAAAAADK/wwV5f5s9VM/s1600-h/OfimeoPrincipio.jpg)



# Sobre imagens e palavras

*José Luiz de Miranda Alves*

*Mestre em Educação, Coordenador Pedagógico das Faculdades Integradas  
Teresa D'Ávila, membro da Academia de Letras, de Lorena.*



<http://www.apell.fr/wp-content/uploads/2014/09/apocalypsenow.jpg>

## RESUMO

Este é um artigo de opinião, no qual o autor relembra filmes que viu baseados em livros que leu, do tempo em que se dirigia aos cinemas na expectativa de deleitar-se com os mesmos fenômenos estético-psíquicos, que experimentara enquanto lera as obras literárias de partida. Alguns foram vistos, a partir de 1968, no Cine REX, à rua Duque de Caxias, no centro de Lorena, nas concorridas sessões do Cine Clube de Lorena que completa, neste ano, 50 anos de vida produtiva. Não há a intenção de opor uma arte a outra, mas de iniciar breve conversa sobre o grau de aproximação (ou afastamento) das narrativas fílmicas com as literárias que os cineastas fazem ao produzir obras cinematográficas, sem pretender ser mais ou menos fiel ao texto estruturado verbalmente. O artigo traz a leitura de um espectador de senso comum que mesmo, quando se vale de textos de estudiosos, tanto do cinema como da literatura, está distante do estudo acadêmico rigoroso. Foi escrito com o intuito de rememorar as experiências de fruição das duas artes. Entre parênteses, no correr do texto, aparecem a data da edição dos romances, novelas e contos que o articulista possui e teve a felicidade de ler, tomados pelos diretores nas versões fílmicas, e a data de lançamento dos filmes. Ao final, como referências, são indicados os trabalhos e artigos lidos pelo articulista sobre o tema (cinema e literatura).

## PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Literatura; Influência; Campos de expressão.

## ABSTRACT

This is an article of opinion in which the author reminds films that he had seen established in books that he read, from the time when he directed to the cinemas in the expectation to delight them in the same aesthetic-psycho phenomena that he had experienced while he read the literary compositions of departure. Some had been seen, from 1968, in the Cine REX, to the street Duke of Caxias, in the center of Lorena, at the concurred sessions of the Cine Club of Lorena who complete, in this year, 50 years of productive life. It does not have the intention to oppose an art to another one, but to soon initiate a colloquy about the degree of approach (or deviation) of the movies narratives with the literary ones that cinematographers makes when producing cinematographic workmanships, without intending to be more or less faithful to the text structuralized verbally. The article brings the reading of a spectator of common sense that even when he uses texts of studios, as much of the cinema as of literature, he is distant of the rigorous academic study, was written with intention to remember the experiences of enjoyment of the two arts. Between parentheses, in running of the text, they appear the date of the edition of the romances, novels and stories that the writer possess and had the happiness to read, taken for the directors in the movies versions, and the date of launching of the films. To the end, as references, are indicated the works and articles read for the writer on the subject (cinema and literature).

## KEYWORDS

Movie; Literature; Interinfluence; Range of expression.

A relação entre literatura e cinema, quando o último adapta o texto do romance, conto ou novela como roteiro do filme, é campo vasto para a pesquisa intersemiótica e de literatura comparada, marcada, em especial, em estudos de críticos das duas artes, pela medida de aproximação ou de afastamento da obra literária original. Nem se queira falar em fidelidade que quase nunca acontece. Talvez uma única exceção: **Vidas secas** (1963), filme com o qual o diretor Nelson Pereira dos Santos, que também assina o roteiro, consegue atingir dimensões da narrativa literária, quanto à forma, ao conteúdo e às estratégias de composição. A qualidade da transposição e o êxito na realização traz ao filme a atmosfera do romance de Graciliano Ramos (1982): vastidão, vazio, aridez, desalento.

Talvez porque o autor houvesse antecipado para o cineasta a escritura de um pré-roteiro desprovido de cores, umidade, cheiros, movimentos. Pensar em Sinhá Vitória com o sapato escavando o rudo pé, a dura fuga da terra natal, a insignificância das crianças, o abandono na paisagem, a incompreensão de Baleia. Filme em branco e preto, criterioso, justo.

João Guimarães Rosa não teve a mesma sorte do colega alagoano, pois duas tentativas de adaptação de obras consagradas suas, resultaram em desarranjo insípido. Como se costuma dizer, por aqui pela região valeparaibana, quando a vestimenta não se ajusta ao corpo: *o defunto era maior*. Foi o que aconteceu com as leituras fílmicas de **A terceira margem do rio** (in **Primeiras estórias**, 1968) e **Grande sertão: veredas** (1984).

A adaptação de 1985 de **Grande sertão: veredas** como minissérie da Rede Globo, RJ, com direção e roteiro de Walter Avancini, não conseguiu nem o vislumbre da travessia épica dos vaqueiros pelos entrançados dos caminhos que riscam os extensos chapadões serranos e da obra literária, dada a elaboração por demais linear, esterilizada e posita, embora o périplo sertanejo trouxesse material visual e ação suficiente para uma filmagem dinâmica e envolvente. Nem comentar a perda da experimentação/elaboração linguística.

Perda maior foi com o filme intitulado **A terceira margem do rio** (1994), direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. A pretensiosa compressão

dos cinco contos do livro **Primeiras estórias: A terceira margem do rio, A menina de lá, Os irmãos Dagobé, Sequência e Fatalidade** não logra o feito de **Vidas secas**, empalidece a decidida retirada do pai pelo meio do rio – a margem inimaginada –, atrapalha-se com os argumentos que lhe sobejam na mão, que escapam da tela como *o nosso pai se afasta diluso* (cria Guimarães Rosa), não se sabe o que buscando, no meio do rio. Distanciamento dorido, inexorável, selado na fala de *nossa mãe*, quando da despedida do casal, no embaraço da intimidade morrente, marcado pela gradação do pronome de tratamento, em retroelisão, na sequência: *cê vai, ocê fique, você nunca volte*. Ausência e vazio de causas. Dos episódios do livro, **Sequência** agrada pela simpática simplicidade e leveza e pelo rumo inesperado da existência.

Em **A terceira margem do rio**, os efeitos que a estranha decisão do pai, presença na ausência, elaborada em profundidade no conto, poderia causar nos espectadores, garantindo sua atenção dedicada, se exploradas visualmente, não se realizam. Os conflitos e razões de dosagem shakespeariana e de estrita pessoalidade se esvaem. O conto é mais visual que o filme. Belas são as canções de Milton Nascimento que pontuam a narrativa.

A partir do mesmo conto, tem-se, em contraponto, o diretor e roteirista Ozualdo Candeias produzindo, em 1967, **A margem**. Sem o compromisso de ser fiel à narrativa, toma-a como impulso para realizar a *sua* versão cinematográfica da obra roseana. Encontra a liberdade para violar enredo, atmosfera, motivo, tempo, décor, mise-em-scène, personagens, e concebe um filme instigante, de alto impacto psicológico e social. Experiência que repetiu, em 1971, com **Herança**, a partir de **Hamlet** de Shakespeare (1978) que, convém sublinhar, ressoa no conto **A terceira margem do rio**.

A prática da liberdade experimentou o diretor Francis Ford Coppola, ao usar obras literárias como pulso para a produção de **Apocalypse now** (1979), cujo roteiro, seu, de John Milius e Michael Herr, deriva da novela **O coração das trevas** (1984), do escritor polonês Joseph Conrad, e dialoga com o poema de T. S. Eliot, **The hollow men** (pode-se traduzir por **Os homens vazios** ou fúteis ou frívolos, 1960), nas últimas cenas do filme, quando a

personagem General Kurtz apropria-se do poema como monólogo reflexivo. Discurso internalizado, monódico, indiferente, apático, que fecha assim: “This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper” (É assim que o mundo termina / Não com uma explosão mas com um gemido – tradução livre).

Que se permita, em parênteses, uma opinião: **Apocalypse now**, ao lado de **Nada de novo no front** (direção de Lewis Milestone, 1930) e **Johnny vai à guerra** (direção e roteiro de Dalton Trumbo, 1971) são filmes que encerram, terminantemente, a discussão sobre a insana belicosidade humana.

Sobre a natureza belicosa e os efeitos da falta de controle civilizatório, que falar do fluxo da violência que, no texto **O Senhor das moscas** do Prêmio Nobel de Literatura de 1983, William Golding, infla e sufoca, quando um grupo de adolescentes, deixados isolados em uma ilha deserta, aparentemente a salvo da ameaça de uma hecatombe atômica, são pressionados, na luta por sobreviver, pela ignorância, pela insegurança e pelo medo e, em desespero, fogem do olho moderador da civilização, física e moralmente, em comparação com a abordagem do diretor Harry Hook (1990), no filme homônimo, que precipita a agressividade intrínseca em arrogante busca pelo poder, própria das competições de colegiais e de reality shows contemporâneos?

Na linha aderida por Coppola, há, ainda, George Englund que dirigiu o rock musical **Zachariah**, 1971 (**O clamor da juventude**, na versão brasileira – título inapropriado mas da moda, na época), produção alemã que mencionava nos créditos entre os roteiristas o escritor da obra de partida (**Sidarta**, 1970), Hermann Hesse (1877-1962), além de Philip Austin, Peter Bergman, David Ossman e Phil Proctor. A jovial transposição ambienta no velho oeste americano a narrativa do príncipe brâmane, caracterizado como adolescente que quer se fazer o mais rápido pistoleiro de todos os tempos. O paralelo com a saga vivida por Sidarta Gautama, o Buda, mostra o itinerário das experiências místicas e mundanas do jovem até chegar à verdadeira sabedoria e ao Nirvana (depois de abandonar o colt e o propósito inicial), não sem antes conviver com o velho guardador de cavalos (o barqueiro do Sidarta), em um posto de pousada,

no meio do deserto, um orientador de passagens que o desperta para a verdadeira iluminação.

Mesmo que depois do advento do cinema, quase todos os escritores norte americanos escrevam livros como quem compõe roteiro cinematográfico, não se equivalem à novela de Ernest Hemingway **As ilhas da corrente** (1984) e o filme de mesmo nome (1977), dirigido por Franklin J. Schaffner, com roteiro de Denne Bart Petittlerc. Também, não se valorizam as tímidas investidas interpretativas do diretor, como o artifício de transformar o protagonista central de escritor em pintor, por serem oportunas e óbvias as tomadas em closes das telas a óleo em oposição ao que poderia resultar ao explorar as reflexões sobre velhice, solidão, ausência e morte, com os textos do escritor substituído.

Quem leu **Lord Jim** (Joseph Conrad, 2007), ao ver o filme de Richard Brooks (diretor, 1965) com o ator Peter O’toole, pode não ter a oportunidade de construir e dar sentido ao profundo conflito que vive a personagem título, ao empreender a busca de uma força que lhe possibilite reestruturar o caráter, que lhe pacifique a angústia de conviver consigo mesmo, depois da marcante humilhação por que passou ao ser julgado covarde (comandante de navio, abandonara a nau à deriva), em face da personalidade absurdamente severa que construía para si mesmo (Ele tomou tudo sobre sua cabeça, p. 256).

Da leitura do **Frankenstein** (1998) de Mary Shelley, fica para sempre, por certo, o candente embate verbo-reflexivo entre o médico e a criatura, acerca da propriedade da criação e da sua consequência. Alguma versão cinematográfica contempla a angústia que esmaga o monstro criado, com razões suficientes para fazer o espectador converter sua aceitação do conflito em compaixão? A incompreensão de se ver no mundo dos nascidos esmaga o relato da aberração (*demônio*, é como o chama o Dr. Frankenstein, p. 94). As penosas construções e descobertas do estranho caído são vãs no absurdo do seu *calvário*. Na poltrona do cinema, ombro a ombro com tanta gente, é permitido sentir crescer a piedade pela horrível persona ou é preferível derramar-se em lágrimas na solidão do sofá? Nas versões filmadas, de James Whale (1931), com Boris Karloff no papel do monstro, a Kenneth Branagh,

de 1994 (diretor, Branagh; roteiro: Steph Lady e Frank Darabont), perde-se a experiência da piedade, em vista do fantasmagórico que os filmes de horror buscam para motivar as audiências.

Tome-se a densidade dramática dos lentos conflito e recuperação interior/exterior de Augusto Matraga no conto de Guimarães Rosa (**A hora e a vez de Augusto Matraga**, Sagarana, 1982) e o desempenho do ator Leonardo Villar, no filme de 1965 (direção e roteiro de Roberto Santos), pensando, pelas mãos do velho casal de pretos, suas feridas. Que Matraga expia os pecados mais rigorosa e profundamente? Como acompanhar a personagem que meneia e se equilibra entre a violência e a fé, no contexto brutal de um sertão semicivilizado? Melhor acompanhar a sua religiosidade rudimentar se elevar na esperança de não se perder, de não perder a alma, e a ambígua convivência de sua agressiva valentia, matutando nas palavras que representam, para além de sensações e sentimentos, o prolongado construto moral.

Que diretor daria conta de passar para a tela uma obra como **Mãe** de Maksim Gorki (1982), ainda que tenha se empenhado na adaptação, em 1926 (**A mãe**), o diretor russo Vsevolod Pudovkin, com roteiro de Nathan Zarkhi, unindo o drama materno aos episódios corriqueiros não revelados pela história oficial que antecederam e prepararam a Revolução Bolchevique Russa. Os atores, espectros saídos de tragédias gregas, de expressões tensas e gestos estorcidos, conduzem os espectadores ao desfecho funesto, sem, contudo, fazer sedimentar o processo de politização porque passa a mãe, Nilovna Vlassova, indiretamente influenciada pelo filho Pavel e seus comaradas ativistas. Para tanto, necessitar-se-ia de uma condução lentíssima, minuciosa, e, ao mesmo tempo, reflexiva da elaborada progressão da autoconsciência da mãe, que rompe no reconhecimento da própria força interior capaz de eclodir em ação social, ainda que não possa garantir seus resultados.

Estas considerações e críticas não têm intuito de depreciar a qualidade dos filmes enquanto filmes, posto que a maioria relacionada são obras para o deleite, o gosto de sensações e de sentimentos, a compreensão do mundo, a reflexão sobre a

existência humana, nem a pretensão de integrar o ambiente de debate, meio inepto e meio profícuo, que alimenta o meio cinematográfico e literário e varou o primeiro século de vida do cinema.

Disso volta-se a uma questão: a da fidelidade do roteiro à obra literária, *pedra de toque para a avaliação do filme*. Questão perturbadora e inevitável, pois, como a maioria dos estudiosos de cinema tivera sua formação na crítica literária, importa-lhes verificar o grau de proximidade das adaptações com a obra de partida, em meio aos demais *recursos narratológicos* (DINIZ, 2005, p. 11-12), de método e de estilo usados que precisam ser trabalhados pelos autores nas experiências artísticas, em cada uma das expressões: cinema e literatura. Pode-se dizer que, paralelamente ao debate e por isso mesmo, há criado e pôs-se a aplicar distinto e comum aparato crítico.

Nos primórdios do cinema a discussão, certamente, foi suscitada, quando da realização de **A viagem à lua**, filme francês (1902) baseado em dois romances populares na época: **Da terra à lua** (1865), de Julio Verne, e **Os primeiros homens na lua** (1901), de H. G. Wells, dirigido pelo precursor do cinema de ficção, George Méliès (homenageado no recente **A invenção de Hugo Cabret**, 2011, roteiro de John Logan e direção de Martin Scorsese). O cineasta francês redigiu o roteiro junto com seu irmão Gaston, enfeixando em produção de 16 minutos os dois romances de autores diferentes, tomando as liberdades propícias a quem recria, suficientes para fazer, pelo viés de leitura peculiar, a justa adaptação e encantar as plateias calouras, nos limites que as óbvias dificuldades técnicas permitissem, para transformar em imagens o ambiente e a ação das narrativas ficcionais.

O melhor seria cada diretor esclarecer nos créditos que a narrativa literária foi fonte de inspiração, base, pretexto, desculpa para a produção fílmica, nunca adaptação, ainda que entendida como tradução, como define DINIZ (2005, p. 19): *um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo no primeiro sistema, a literatura. Adaptação ou tradução, o distanciamento não é demérito nenhum, visto que o diretor deve, para valer o móvel criador,*

ao tentar estabelecer a relação sígnica verbo-visual, ser radicalmente libertário, alterar o enredo, os propósitos do escritor, a mensagem e a estilística das obras literárias.

A obra fílmica não deve ser considerada, nem pelo diretor que a produz nem pelo espectador que a assiste, uma mera cópia da literária, mas sim autônoma, independente, que mantém relação com a obra de partida, mas conserva características e modificações próprias. (Cf. GUALDA, 2010).

Isso leva a pensar nas demasiadas tentativas de filmagens das histórias bíblicas (**Noé, Os dez mandamentos, A Bíblia, Sansão e Dalila, A história de Ruth**) ou do Evangelho cuja personagem tema, o Cristo, “sofre” inúmeras concepções e distorções. O Cristo de Pasolini (**O Evangelho segundo Mateus**, roteiro e direção Pier Paolo Pasolini, 1964); o da ópera rock de Norman Jewison (direção e roteiro, 1973), **Jesus Cristo Superstar**; o de Martin Scorsese (**A Última Tentação de Cristo**, roteiro de Paul Schrader, 1988); o de Franco Zeffirelli (**Jesus de Nazaré**, roteiro de Anthony Burgess, Franco Zeffirelli e Suso Checchi d’Amico, 1977); e até o brutalizado Cristo de Mel Gibson (**A Paixão de Cristo**, 2004, roteiro de Mel Gibson e Benedict Fitzgerald). Qual deles terá sido mais fiel à obra de partida ou à personagem retratada?

Cada artista pode trabalhar os pulsos motivadores como bem lhe aprouverem, em benefício estético, afinal arte é leitura do mundo, interpretação da existência, e nenhum indivíduo é hábil o suficiente para reprimir sua personalidade ou as influências transversas, enquanto cria. Lê e interpreta mundo e existência, à sua maneira e com suas competências. Não é o que faz João Cabral de Melo Neto (2002) em **Canção**, poema do livro **Pedra do sono**, ao apresentar sua “leitura” da tragédia shakespeariana: **Hamlet** (1978):

Demorada demoradamente  
nenhuma voz me falou.  
Eu vi o espectro do rei  
não sei em que porta ele entrou.  
Meus sofrimentos cumpridos  
que sono os arrebatou?  
Mas por detrás da cortina  
que gesto meu se apagou?

É inquestionável que a inspiração e o entendimento do poeta partiram da obra de Shakespeare, condensando no pomo compacto do octeto todos os passos da narrativa do bardo inglês: a voz, o espectro, o conflito, o sono, a cortina, e, finalmente, o gesto, a ação. João Cabral se permite experimentar a angústia hamletiana como motivo. Não pensa em ser fiel ao texto, apenas o interpreta, com sua leitura, com suas experiências, num dado contexto e momento. São livres as artes e os artistas.

No paralelo da dupla possibilidade de leitura do mundo, pela imagem em movimento e pela palavra escrita, no intuito de proteger a obra literária do cutilamento licencioso, não é preciso exagerar, como brincou, por outro motivo mas que cabe aqui, João Ubaldo Ribeiro, em sua última crônica (O correto uso do papel higiênico. **O Estado de S. Paulo**: Caderno 2, São Paulo, p.6C, 19 jul. 2014):

Temos de ser protegidos até da leitura desavisada de livros. Cada livro será acompanhado de um texto especial, uma espécie de bula, que dirá do que devemos gostar e do que devemos discordar e como o livro deverá ser comentado na perspectiva adequada, ...

Pensando bem, em certo grau, João Ubaldo tem razão, nesses tempos de mutilação de romances e contos por cursinhos pré-vestibulares, ansiosos por propiciar o contato dos estudantes com obras de escritores consagrados, privilegiando a trama, o enredo, que menos importa, por meio de presunçosa reescritura.

Tirante essas, que todas as “*transconcepções*” e “*transcrições*”, como cunhou o poeta Haroldo de Campos, sejam justificadas e aceitas. Sejam aqueles filmes que o articulista viu e saboreou, antes de saber que vinham de obras literárias, e que só leria anos depois, como **Moby Dick** de Herman Melville (1983), dirigido por John Huston (1956); **No bosque das ilusões perdidas** de Alain Fournier, romance lançado em 1913, e filmado, em primeira versão em 1967, por Jean-Gabriel Albicocco; **O nome da rosa**, filme dirigido por Jean-Jacques Annaud (1986) a partir de obra de Umberto Eco (1986); **Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat** de Peter Weiss (1968), dirigido por Peter Brook em 1967.

Ou que lera antes de o filme ter sido rodado, tendo se deliciado com ambas obras, cada uma em *seu quadrado*, como **On the road** de Jack Kerouac (1984), que deu no filme **Na estrada** (2011) do cineasta brasileiro Walter Salles; ou **Pergunte ao pó** (2006), direção e roteiro de Robert Towne sobre a novela homônima de John Fante (1984); ou as **Memórias póstumas** de Brás Cubas de Machado de Assis (1957) com as duas versões filmicas: de André Klotzel (2000) e de Júlio Bressane (1986); ou ainda **Capitu** de Paulo César Saraceni, de 1968, baseado na obra machadiana Dom Casmurro (1996).

Que seja liberado o manuseio das obras literárias por diretores/roteiristas cinematográficos, como por artistas de todas artes: interpenetração e diversidade. A propósito cabem, aqui, as palavras de Gilles Deleuze, postas em epígrafe no livro de Cacá Diegues (**Vida de cinema**, 2014), sobre a questão de fatos e da verdade, erramos quando acreditamos nos fatos, pois há só signos. E erramos de novo ao crermos na verdade, porque só há interpretações (Artigo Memórias de um herdeiro de Mário Sérgio Conti sobre o livro de Cacá Diegues, **Vida de Cinema**, na **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 08E, 11 jul. 2014).

Vive-se em um mundo de opinião (*doxa*) e visualidade, propício, portanto, à exacerbação da imagem e do conhecimento periférico pelo homem comum, do visível e do superficial, em que muito do que se busca conhecer permanece em estágio intermediário: um quase-conhecimento do quase-ser, próprio das aparências (Cf. PETERS, s/ data, p. 56/57).

Século do enfartamento da capacidade humana de ver e, por isso, da deposição sobre a imagem das possibilidades de construção central do saber, dos sentidos e do prazer, que embaraça o processo de elaboração psíquica, não permitindo ao intelecto organizar sensações e informações visuais que lhe chegam através da pupila e precisam ser ordenadas satisfatoriamente, para uma vida mental sadia (Cf. SIMMEL, 1973).

Ver é ação perene, é sentido aprestado, para os não privados dela. Hoje, é ato inflexível, implacável, insensível, em vista do excesso de dispositivos de comunicação e visualidade. A visão inibe e até turva os outros sentidos. Nutricionistas aconselham que se alimente pela cor. Os videoclipes tornam a música quase visual. No gozo do olho, tudo se torna imagem.

Cena do Filme **O Nome da rosa** - <http://arazoainadequada.files.wordpress.com/2013/11/the-name-of-the-rose.jpg>



Vantagem para o cinema, favorecido pelo ritual da troca da vida trivial pela virtual, no ambiente “placentário” (para lembrar Raul Pompeia) do isolamento da sala escura.

Talvez porque o filme seja a sequência de imagens (anterior e posterior) que traz a impressão de a vida passando, mudando no tempo pessoal e social (o *chronos* de Aristóteles), vindo ou indo para romper as fronteiras do presente que dê este prazer humano de passar por estar existindo.

No entanto, mesmo a narrativa mais esmiuçada pelo olho onipresente da filmadora (que prolonga o olho do diretor e de sua equipe técnica), a tomada escolhida pelo olho voraz da teleobjetiva, não penetra todos os sentidos psicológicos, lógicos, sensíveis que o texto literário instiga, em um processo que predispõe e coopta o leitor pela cumplicidade de penetração na realidade provocada pela sequência e sedimentação semântico-textual criada pelo escritor.

Quantos degraus da sinuosa escada pela qual desce Buck Mulligan, personagem de *Ulisses* (1975) de James Joyce, adaptado no filme produzido e dirigido por Sean Walsh (*Bloom*, 2003), após barbear-se, afastam o filme do texto original. O livro pertence à categoria de filmes considerados, em princípio, não filmáveis por críticos do meio literário e cinematográfico, porque o cinema não é o melhor meio para reconstruir o fluxo de consciência que está na base do livro... (*O Estado*, São Paulo, 17mar.2006). Dir-se-ia, mesmo, que há trechos literários que são impossíveis de condensar em cenas fílmicas. Obstáculo que aparece em inúmeros



<http://1.bp.blogspot.com/-EDOU9SATIMM/Tz-X17sXLEI/AAAAAAAAABfM/1Yu7tvzHVa4/s1600/Viagem---.jpg>

filmes. Ah, quantos degraus a mais se desfruta na descida que a obra literária nos convida a fazer!

Na tradução de Antonio Houaiss, a prosaica descida de Buck Mulligan que inicia o romance, mais prosaica torna-se no cinema. Cena até dispensável, ainda que os atores tenham atuado com justiça. Leia-se o trecho:

Sobranceiro, fornido, Buck Mulligan vinha do alto da escada, com o vaso de barbear, sobre o qual cruzavam um espelho e uma navalha. Seu roupão amarelo, desatado, se enfunava por trás à doce brisa da manhã.

Elevou o vaso e entoou:

- Introibo ad altare Dei.

Parando, perscrutou a escura escada espiral e chamou asperamente.

- Suba, Kinch. Suba, jesuíta execrável.

No filme, a aliteração que o tradutor conseguiu, com o “s” que ressoa em pers-, esc-, esc-, esp-, asp- e provoca a sinuosa sensação da descida pela escada espiralada que desce, perde-se.

Como perceber e desfrutar a ironia feita com a personagem Kinch, *jesuíta execrável*, tomada no cerimonial da elevação do vaso de barbear, à semelhança com o cálice cristão? Ainda que o cineasta tenha sido fiel à cena, escapa à captação dos gestos, dos olhares, dos movimentos do corpo a penetração semântica que, na leitura, se vai construindo, em cooperação com o escritor, por meio da sedimentação das palavras, que pedem o entendimento silencioso, literal, contínuo, analógico, não especular.

É fato que a literatura, com o advento do cinema, quis lhe copiar os recursos técnico-narrativos: imagem fragmentada, cortes rápidos, flashbacks, fusão, focos em close, panorâmica, slow-motion, enquanto o cinema invejou, por exemplo, o claro escuro do barroco (cinema alemão e o filme *Aventuras de Pi*, direção de Darren Aronofsky, 1998). O simultaneísmo das imagens descoberto pelo cinema já era uma tentativa de reproduzir o olhar humano sobre as coisas e o campo das coisas, olhar que nunca abarca a totalidade, que se fixa, também, em detalhes, partes das coisas e seres, no espaço por uma duração de tempo.

Em **Memórias sentimentais de João Miramar** (Oswald de Andrade, 1972) parecia que o cinema tinha invadido a literatura e encontrado o caminho comum de entender/representar a realidade, tornando a narrativa e a leitura mais dinâmicas, por inferência e complementação mental/visual das imagens sugeridas no foco da tomada.

No entanto, são obras distintas, manufaturas, criações com matéria própria, meios, razões, métodos e produtos diversos, embora o tema e a verdade estética possam ser os mesmos. “Ao invés de espelho, reescritura” (MISI, 1999, p. 3).

O trabalho com a visualidade no cinema, imediato ou imediatizado, traz, de pronto, paisagens, gestos, percurso, olhos, sensação, inteligência, luzes, movimentos, cores e personagens, tudo evidenciado pela cenografia completa. A palavra é complemento, um elemento a mais dessa composição.

O cinema dá tudo de chofre, não prepara para o enxergar. O que está na tela, está ali, disponível. Não se pode negar. Afinal o entendimento que a civilização hodierna construiu é que o que se vê é a realidade.

Na visualidade literária, a energia cobrada se aprofunda, na proporção da chegada da imagem construída de palavras ao cérebro, e no alcance gradual de patamares de desvendamento abstratos e imagéticos, de elevação da compreensão. O patente é que esta forma de arte exige mais esforço para o esmiudamento e a fruição, e por isso oferece maior prazer pela construção e pela conquista do construído. Palavra é essência, é móvel e chegada.

As palavras lidam com repertórios visuais da memória que emergem estimulados, semanticamente pelo significado da palavra conhecido e mentalizado pelo leitor. Operam ação mais sofisticada, não imediata sobre o frame vocabular produzido. Elas desencadeiam entendimento interior que estimula o intelecto e através dele disponibiliza a imagem com ou como lembrança objetiva sustentada pelo texto – sentido, musicalidade, ritmo, ideia. É esforço e fôlego.

Simplificando e resumindo, o cinema é a arte da imagem *em movimento* (cinemática é a parte da mecânica (física) que estuda os movimentos, complementada pela estática e a dinâmica), e a literatura é a arte da palavra. Ambos apelam à sensibili-

dade humana do espectador/leitor/observador com compreensão (“o que em mim sente está pensando”, Fernando Pessoa, 1969).

Como **Ulysses**, seriam **Os Sertões** de Euclides da Cunha obra literária infilmável? Talvez possa ser simplificado, atropelado, segmentado, mutilado, como já foi feito, no filme **Guerra de Canudos** (1997), direção de Sérgio Rezende e roteiro do mesmo e de Paulo Halm, que mal deu conta do enredo. Um recorte do romance, transformado, depois, em minissérie da Rede Globo.

Para comparar, não é necessário assistir ao filme com o texto euclydiano à mão. Que se deleite com a visualidade da obra literária, a atmosfera e as minúcias, a sonoridade picante, a luminosidade picante, o movimento nítido das imagens, no episódio do ataque à matadeira, tão anêmico na tela, a ponto de ocultar a bravura e a grandeza de espírito do sertanejo. Que se leia, finalizando, o episódio **Um lance épico**, entrecortado, para caber aqui:

[...] o filho mais velho de Joaquim Macambira, rapaz de dezoito anos, abeirou-se do ardiloso cabecilha:

«Pai! quero escangalhar a matadeira!

[...] Consulta o Conselheiro – e vai.

O valente abalou, seguido de onze companheiros dispostos. Transpuseram o Vaza-Barris, cortado em cacimbas. Investiram com a larga encosta ondulante da Favela. Embrenharam-se, num deslizar flexuoso de cobras, pelas caatingas ralas.[...]

Naquelas paragens o meio-dia é mais silencioso e lúgubre que a meia-noite. Transverberando nas rochas expostas, refletindo nas chapadas nuas, repellido pelo solo recrestado e duro, todo o calor emitido para a terra refluí, tresdobrado, para o espaço, nas colunas ascensionais dos ares irrespiráveis e candentes. [...]. Não sopra a viração mais leve. Não bate uma asa nos ares, cuja transparência junto ao chão se perturba em ondulações rápidas e ferventes. Repousa, estivando, a fauna das caatingas. [...]

O exército descansava no alto da montanha, abatido pela canícula. Deitados a esmo pelas encostas, bonés caídos sobre o rosto para os resguardar, dormitando ou pensando nos lares distantes, as praças aproveitavam alguns momentos de tréguas, refazendo forças para a afanosa lide. [...]

Nisto despontam, cautos, emergindo à ourela do

matagal rasteiro e trançado, de arbúsculos em esgalhos, na clareira, no alto, onde estaciona a artilharia, doze rostos inquietos, olhares felinos, rápidos, percorrendo todos os pontos. Doze rostos apenas de homens ainda jacentes, de rastro, nos tufos das bromélias. Surgem lentamente. Ninguém os vê; ninguém os pode ver. [...] Adiante divisam a presa cobiçada. Como um animal fantástico, prestes a um bote repentino, o canhão Withworth, a “matadeira”, empina-se no reparo sólido. Volta para Belo Monte a boca truculenta e rugidora que tantas granadas revessou já sobre as igrejas sacrossantas. Caem-lhe sobre o dorso luzidio e negro os raios do sol, ajazando-a de lampejos. Os fanáticos contemplam-na algum tempo. Aprumam-se depois à borda da clareira. Arrojam-se sobre o monstro. Assaltam-no; aferram-no; jugulam-no. Um traz uma alavanca rígida. Ergue-a num gesto ameaçador e rápido...

E a pancada bate, estrídula e alta, retinindo...

E um brado de alarma estala na mudez universal das coisas; multiplica-se nas quebradas; enche o espaço todo; e detona em ecos que atroando os vales ressaltam pelos morros numa vibração triunfal e estrugidora, sacudindo num repelão violento o acampamento inteiro...

Formaram-se em acelerado as divisões. Num segundo os assaltantes se veem num círculo de espingardas e sabres, sob uma irradiação de golpes e de tiros. [...] (CUNHA, 1936, p.495-97)

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Paula. **De vidas secas a memórias do cárcere** : Um Percurso de Nelson Pereira dos Santos. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2007; disponível em: <http://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/ana-paulaandrada.pdf>; acesso em 12 set. 2014;
- CULTURA CINEMA, Estreia Filme Baseado em Ulysses, Marco da Literatura. **Agência O Estado**, São Paulo, 17 mar.2006, disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema.estreia-filme-baseado-em-ulysses-marco-da-literatura,20060317p1907>; acesso em 12 set. 2014.
- CUNHA, Euclides da. Um lance épico. In: **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1936, p. 495-97.
- CURADO, Maria Eugênia. **Literatura e cinema**: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação; disponível em: [www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/25](http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/25); acesso em 1º set. 2014;
- DINIZ, Luis de Melo. O processo de interdiscursividade entre as artes: literatura e cinema. **Graphos**. João Pessoa, v. 9, n. 1, Jan./Jul./2007. disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/4715/3579>; acesso em 14 set. 2014;
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira, **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999; Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/E-Livros/Literatura%20e%20Cinema%20-%20da%20semi%20C3%B3tica%20-%20C3%A0%20tradu%20C3%A7%20C3%A3o%20cultura.pdf>; acesso em 06 set. 2014;
- \_\_\_\_\_. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/E-Livros/Literatura%20e%20cinema%20-%20traducao,%20hipertextualidade,reciclagem.pdf>; acesso em 06 set. 2014;
- GUÁLDA, Linda Catarina. Literatura e cinema: elo e Confronto. **Matrizes**, Ano 3, Nº 2 jan./jul. 2010 - P. 201-220; disponível em: [www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/download/149/248](http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/download/149/248); acesso em 13 set. 2014;
- LIMA, Grasiela Lourenzon de. **Literatura comparada e tradução Intersemiótica**: O Tema da Violência Urbana em o Matador e o Homem do Ano. Dissertação de mestrado. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões Agosto de 2011. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/NewArquivos/pos/dissertacao/22.pdf>; acesso em 14 set. 2014;
- MARTINS, Ricardo André Ferreira. Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico. **Anuário de Literatura**, Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO) /Irati -, vol. 17, n. 1, p. 9-28, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n1p9/22479>; acesso em 1º set. 2014;
- MISI, Anna Paola. Diálogo entre Literatura e cinema: o caso abril despedaçado. **I Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações**, São Paulo 13/17 jul. 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/027/ANNA\\_MISI.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/027/ANNA_MISI.pdf); acesso em 12 set. 2014;
- NAGAMINI, Eliana. Literatura e cinema: a história como elemento de atualização no processo de adaptação do conto Pai contra mãe, de Machado de Assis, para o Cinema. **I Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações**, Convergências, São Paulo 13/17 jul. 2008. Disponível em : [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/026/ELIANA\\_NAGAMINI.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/026/ELIANA_NAGAMINI.pdf); acesso em 2 set. 2014;
- MELO NETO, João Cabral de. Canção. In: **Pedra do Sono**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- PETERS, F. E.. **Termos Filosóficos Gregos, um léxico histórico**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.
- SIMMEL, George. **A metrópole e a vida mental**. Rio de Janeiro: Ed. ZAHAR 1973.

Chick  
and  
D