



**Narrativas
audiovisuais**

Cristiane Neder
Teresa Norton Dias

(Orgs.)

**nos países
lusófonos**

Encontros, fronteiras
e territórios comuns



LIBERDADE E PROGRESSO



A lusofonia é uma reunião de pessoas, culturas e países que falam português e têm este idioma por ser herança de uma época colonial. A lusofonia une os países que foram colonizados e influenciados por Portugal. De uma forma poética diríamos os descendentes dos navegadores das grandes caravelas. Seremos descendentes dos navegadores das grandes caravelas já torna a nossa narrativa uma história além e como o mar. Geopoliticamente falando somos povos que temos como língua materna o português, mas mais do que isto a poesia de Fernando Pessoa e a coragem de Vasco da Gama, de Pedro Álvares Cabral, que não sabiam o que iam encontrar a frente, mas iam em frente. Em tempos de globalização ou, como outros preferem nomear, de mundialização, temos uma identidade comunitária firmada, somos uma comunidade, mesmo com cada povo no seu território. São oito Estados membros que constituem esta comunidade lusófona, onde cada um traz um pouco de si e um pouco dos outros. Difundimos a língua portuguesa pelo mundo nas nossas obras culturais, nas várias narrativas que nos aproximam. Comungamos de muitas coisas em comum. Nossos filmes são retratos em movimento de um passado, presente e futuro entrelaçados por uma história comum, que se entrecruza e não tem fim. Somos herdeiros dos navegadores e este livro é um resgate através das narrativas audiovisuais das várias fronteiras que nos pertencem e que precisam ser redescobertas.



Narrativas audiovisuais nos países lusófonos



Comitê Editorial

Prof. Dr. Jonas M. Vargas
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof.^a Dr.^a Clarice Gontarski Speranza
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof. Dr. Alisson Droppa
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof.^a Dr.^a Elisabete Leal
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Narrativas audiovisuais nos países lusófonos

Encontros, fronteiras e territórios comuns

Organizadores
Cristiane Neder
Teresa Norton Dias

Coprodução

**Laboratório de Performance Experimental | Conselho de Cultura
Universidade da Madeira | Portugal**

**Grupo de Pesquisa Estudos Luso Brasileiro do Audiovisual
Universidade do Estado de Minas Gerais | Brasil**



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Lucas Margoni

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

NEDER, Cristiane; DIAS, Teresa Norton (Orgs.)

Narrativas audiovisuais nos países lusófonos. Encontros, fronteiras e territórios comuns [recurso eletrônico] / Cristiane Neder; Teresa Norton Dias (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022.

338 p.

ISBN - 978-65-5917-452-2

DOI - 10.22350/9786559174522

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Narrativa; 2. Audiovisuais; 3. Fronteiras; 4. Brasil; 5. Portugal; I. Título.

CDD: 320.12

Índices para catálogo sistemático:

1. Território / Fronteiras 320.12

Índice

Prefácio

11

Cristiane Neder
Teresa Norton Dias

1

14

Para uma análise interpretativa de *Fragmentos da vida* (São Paulo, 1929) de José Medina

Rubens Machado Júnior

RESUMO: *Fragmentos da vida* (São Paulo, 1929) de José Medina tem sido bastante lembrado por críticos e historiadores como uma das expressões máximas do cinema ficcional brasileiro no período mudo, muito embora tenha recebido uma fortuna crítica modesta, desde seu lançamento até os dias que correm. É certo que toda fita brasileira tivesse na época pouca repercussão, mas no caso paulistano foi talvez comparativamente menor ainda que as fitas do silencioso mineiras, pernambucanas ou cariocas, tanto em âmbito nacional como em suas próprias cidades: Cataguases, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. A presente tentativa de análise fílmica em perspectiva de crítica imanente parte, como não poderia deixar de ser, da experiência estética proporcionada pela fita, mas sobretudo como uma resposta cinematográfica ao contexto local, com sua relativa indiferença e forte censura à produção nacional. Provocar respeitosamente o público e as autoridades naquele crescimento vertiginoso da nova Capital do Trabalho que se construía desde o frêmito da economia cafeicultora, com recurso a uma cuidadosa modernidade negociada, a habilidade de Medina busca na figura de não-trabalhadores o protagonismo avesso mais contrário às próprias determinações presentes do espaço público da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: cinema silencioso brasileiro; história do cinema paulista; análise fílmica; relação cidade-cinema; José Medina; O. Henry.

2

102

O passado no presente: memória pessoal e memória coletiva, desencontros

Ismail Xavier

RESUMO: O capítulo analisa a progressão da trama do filme *Corpo*, Rubens Rewald & Rossana Foglia (2007), inspirado em fato político de 1990: numa vala clandestina do cemitério de Perus foram encontradas ossadas de pessoas enterradas anos antes sem identificação, aí incluídos ex-presos políticos. No filme, entre as ossadas enviadas ao IML, está o corpo de uma jovem, com marcas de tortura, conservado como se tivesse morrido no dia anterior. Este corpo gera tensões entre o médico-legista que decide investigar o caso e sua chefe. Há entraves, mas ele avança na pesquisa e envolve outras personagens. Em foco, o conflito entre interesses pessoais e a construção de uma memória coletiva. Parto da noção de “motivo temático” (Tomachevski, 1970), aqui centrada no motivo “o passado no presente” tal como figurado no corpo-enigma.

PALAVRAS-CHAVE: memória e política; afetos e responsabilidade histórica; dignidade profissional e seus entraves

Narrativas múltiplas em “textos verbo-visuais”: cinema, fotografia e oralidade em contexto orquestral

Luiz Antonio Feliciano

Carlos Henrique Sabino Caldas

Rodrigo Daniel Levoti Portari

RESUMO: O capítulo propõe discutir a interconexão de diferentes suportes comunicacionais, em uma cena do filme *Amores possíveis*, de Sandra Werneck. A abordagem procura pontuar o tripé comunicacional que constrói a narrativa verbo-visual, numa sequência construídas com imagens e diálogos. Discorre-se, dessa forma, sobre o diálogo entre as personagens, a materialidade que origina o diálogo e o modo como o diálogo é mostrado visualmente. Esse percurso tem o objetivo de problematizar a multiplicidade do discurso verbal e visual e a orquestralidade em que esta interação se desenvolve. Espera-se, assim, apontar questionamentos que possam suscitar outras problematizações que contextualizem a verbo-visualidade.

PALAVRAS-CHAVE: oralidade, fotografia, cinema, multiplicidade, comunicação orquestral, amores possíveis

Terra estrangeira uma narrativa do desterro e periférica

Cristiane Pimentel Neder

RESUMO: O filme *Terra Estrangeira* dos diretores Walter Salles e Daniela Thomas, realizado em 1995, pós a Era Collor no Brasil, é uma obra marcada do *Cinema de Retomada*. No período do Governo Collor teve o confisco na poupança dos brasileiros e entramos num período de instabilidade, onde milhares de pessoas e, principalmente os jovens, se sentiam na necessidade de ir embora do país e fazer um autoexílio, devido a não terem uma perspectiva de melhorias locais, sociais e políticas. Além disto, no nosso próprio território havia um não reconhecimento de pertencimento ao Brasil. Pelo neoliberalismo implantado mais amplamente, nós havíamos nos tornando estrangeiros dentro da nossa própria nação. Um sentimento de exílio duplo era vivenciado. Éramos estrangeiros dentro e fora da nossa nação. O sentimento não era só de perda de recursos financeiros, mas de pátria, de solo, de identidade e de desterro de nós com os outros e dos outros conosco. O país era-nos sequestrado. Era um sentimento de vazio, de ausência, que se traduziu na narrativa do filme tanto na escolha em filmá-lo em preto e branco, quanto na narrativa periférica das vidas das personagens e dos locais de Lisboa e de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: *Terra Estrangeira*, exílio, cinema.

Prosa distópica e encantamento do mundo no Cinema de Contagem

Cláudio Rodrigues Coração

Rosana de Lima Soares

RESUMO: O presente capítulo se propõe a apresentar, a partir da análise de um conjunto de filmes brasileiros recentes, possibilidades para se pensar em aberturas espaciais e temporais frente a um presente que se mostra opressivo e distópico. Por meio de trilhas sonoras dissonantes e, por vezes, discordantes, essas obras audiovisuais parecem lançar a promessa de um possível “encantamento do mundo”, hipótese que será abordada no estudo. Na primeira parte, o filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019) trará uma visão geral dessa perspectiva. Em um segundo momento, os filmes *Arábia* (2017), *Temporada* (2018) e *No coração do mundo* (2019), realizados na cidade de Contagem (MG) pela produtora mineira Filmes de Plástico, serão o mote de uma abordagem que pretende vislumbrar espaços de passagem tanto em aspectos visuais dos filmes como em suas sonoridades, apontando não apenas para outras visibilidades, mas novas vocalidades no cinema brasileiro contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro, audiovisual, encantamento, distopia, trilha musical, Contagem (MG)

O gótico brasileiro em *Mãe e filha*, de Petrus Cariry

Ana Paula Penkala

Isadora Ebersol

RESUMO: A narrativa do filme brasileiro *Mãe e filha* (Petrus Cariry, 2011) é organizada, como a literatura gótica e as histórias de fantasmas do século XIX, em torno de elementos universais e enraizados na memória ancestral, como do medo da morte e da finitude, e dos rituais fúnebres e da separação entre mundo terreno e espiritual. É em uma cidade fantasma, no interior do Ceará, que a morte se constrói enquanto espaço e que rituais fúnebres, ressignificados e prolongados no tempo, criam um espaço limiar, de eterna passagem e de indeterminação entre a vida e a morte, o passado e o futuro, o céu e a terra. Nossa análise toma como eixo principal dessas relações os sentidos que surgem dessa zona de indefinição na qual o filme engendra sua narrativa, concluindo com ela que o filme e talvez o cinema de Cariry como um todo trabalha como um *memento mori*, e inscreve-se como túmulo representando a lembrança de que vamos morrer e também apontando para a permanência, a vida possível após a morte, a memória ancestral que sobrevive através da transmissão e do ciclo que se fecha com a morte no retorno à terra-mãe.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa gótica; Petrus Cariry; cinema brasileiro; fantasma; limiar; morte.

À mesa portuguesa – uma proposta de diálogo intercultural

Cláudia Leonor Oliveira

Daysi Lange

RESUMO: O capítulo busca refletir sobre o projeto *À mesa portuguesa* - procurando compreender de que maneira o registo e a disseminação dos meios audiovisuais possibilitam a recuperação de determinadas tradições culturais portuguesas - em especial a partir de um processo de rememoração -, bem como colaboram com o estabelecimento do diálogo intercultural. O projeto oferece elementos para a compreensão de aspectos de sua própria cultura e de sua dinamicidade e, consequentemente, compactua com as preocupações e proposta do Conselho Europeu relativo à gestão da diversidade cultural. Para análise dos vídeos oferecidos pelo projeto, elaboramos alguns questionamentos sobre o entendimento do conceito de multiculturalismo e sua relação com a diferença que é explorada pelos materiais, bem como sobre as questões inerentes do trabalho com as memórias e as narrativas que as organizam. O projeto, ao concentrar-se em tradições culturais e/ou da denominada herança cultural – sejam elas portuguesas, enriquecidas com a contribuição de outros povos –, oferece elementos para a identificação do conteúdo de comunicação intercultural que está sendo ofertado.

PALAVRAS-CHAVE: diálogo intercultural, audiovisual, memória

Radiodrama nos anos 1980: o projeto de produção da Lintas/Gessy Lever

Eduardo Vicente

RESUMO: Essa comunicação irá apresentar o projeto que a agência publicitária Lintas, vinculada à empresa Gessy Lever (atual Unilever), desenvolveu ao longo dos anos 1980, produzindo milhares de horas de programas radiofônicos ficcionais que foram veiculados por centenas de emissoras de Rádio AM, principalmente em cidades do interior das regiões Norte, Centro-Oeste e Nordeste do país. Além de oferecer uma visão geral do projeto, das obras produzidas e dos profissionais envolvidos, serão discutidas questões como a da importância do rádio dentro do cenário das comunicações do país no período, da relação que o projeto estabeleceu com a produção cultural independente paulistana e a atualização tecnológica que ele possibilitou no cenário da produção radiofônica ficcional do país.

PALAVRAS-CHAVE: radiodrama, história do rádio no Brasil, radionovela, linguagem radiofônica

José Castellar: o rádio como profissão

Eduardo Vicente

RESUMO: Este artigo busca apresentar uma análise da obra e da carreira de José Castellar (1923/1994) que atuou regularmente no rádio paulistano, entre as décadas de 1940 e 1950. Sua intenção é, exemplificar, a partir da obra do autor, as tendências de produção e a forma de organização do rádio na cidade de São Paulo durante o período. Ao longo de sua carreira, Castellar atuou em inúmeras emissoras paulistanas, roteirizando e dirigindo programas de diversos gêneros e formatos, embora com grande predominância do ficcional, e adequando suas produções ao gosto de diferentes públicos. A base para a pesquisa aqui apresentada são os depoimentos prestados pelo autor e disponibilizados pelo Acervo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo, bem como o acervo, composto principalmente por seus roteiros, organizado, mantido e disponibilizado pelo pesquisador pesquisador nas dependências da ECA/USP.

PALAVRAS-CHAVE: história do rádio; rádio em São Paulo; ficção radiofônica.

O designer e a TV no Brasil: anos 1970 e anos 1980

João Paulo Schlittler

RESUMO: Este capítulo pretende estudar a formação do campo do design gráfico especializado no movimento de imagens e o papel da tecnologia no desenvolvimento da profissão na TV brasileira. Através de relatos e entrevistas com profissionais pioneiros envolvidos na criação de vinhetas, aberturas e créditos nas décadas de 1970 e 1980, no Rio de Janeiro e em São Paulo, o artigo traça um panorama da profissão durante um período no qual novas tecnologias estavam sendo introduzidas no campo do design, ao mesmo tempo em que sua importação sofria restrições impostas pela lei de informática.

PALAVRAS-CHAVE: design gráfico, motion graphics, videografia, design audiovisual, televisão Brasileira

O movimento *V-Day* e o lema *#1billionrising*

Teresa Norton Dias

RESUMO: Foi em 2014 que tomei, pela primeira vez, contacto com a organização *V-Day*, cuja data de celebração é o dia 14 de fevereiro, Dia de S. Valentim, mais conhecido por "Dia dos Namorados". Esta organização, criada em Nova Iorque, em 1998, por Eve Ensler e um grupo de amigas lança internacionalmente, em 2013, o movimento intitulado *One Billion Rising*, dando-se a conhecer ao mundo através da música e da coreografia, conseguindo uma interação internacional com *Break the Chain* que todo(a)s aprendiam, cantavam e dançavam. Foi assim comigo, também. Este texto é a minha contribuição à academia, com base em ensaios de bell hooks e Judith Butler, dando a conhecer o seu trabalho. *V-Day* tem liderança de Eve Ensler, a autora de *Monólogos da Vagina* (1994), traduzido e publicado em mais de 48 línguas, apresentado em mais de 140 países e anunciado pelo *The New York Times* como uma das peças mais importantes dos últimos 25 anos. De quando em vez, apresenta-se em palcos portugueses, como é o ano de 2021, a partir do Auditório Armando Cortez, na Casa do Artista, em Lisboa e em *tourneé* pelo país. Utilizando a internet e diversas páginas *web* como ponto de comunicação para o mundo, *V* é com é agora como Eve Ensler assina os seus projetos.

PALAVRAS-CHAVE: *V-Day*, *One Billion Rising*, luta, violência, teorias feministas

Prefácio

*Cristiane Neder
Teresa Norton Dias*

A lusofonia é uma reunião de pessoas, culturas e países que falam português e têm este idioma por ser herança de uma época colonial. A lusofonia une os países que foram colonizados e influenciados por Portugal. De uma forma poética diríamos os descendentes dos navegadores das grandes caravelas. Seremos descendentes dos navegadores das grandes caravelas já torna a nossa narrativa uma história além e como o mar. Geopoliticamente falando somos povos que temos como língua materna o português, mas mais do que isto a poesia de Fernando Pessoa e a coragem de Vasco da Gama, de Pedro Álvares Cabral, que não sabiam o que iam encontrar a frente, mas iam em frente.

A arte nos une porque temos uma história, uma memória que nos faz ter um sentimento de pertença a Portugal, mesmo não sendo mais colônia, este sentimento ainda é vivo por nos comunicarmos e nos entendermos entre nós, por termos uma familiaridade e laços afetivos de lusitanidade, que nos unem nas várias manifestações artísticas e culturais. Nós não somos um povo desprendido e nem nações órfãs, mas ancorados no passado, mesmo com realidades diferentes e singularidades. Somos os povos não apenas descobertos, mas envolvidos com a cultura lusófona. Em nossos festivais de música, teatro e cinema dialogamos de igual para igual, porque descendemos da mesma origem. A relação cultural entre nós é de estarmos no mundo separados, mas unidos pela mesma essência.

Sabermos que temos raízes com Portugal é muito mais que ter origem em quem nos colonizou, mas é ter uma nostalgia de nós mesmos:

temos os rastros de nossos antepassados, rastros que não se apagam e nos fazem continuar sendo uma terra meio lá e meio cá. Nossas obras audiovisuais mostram os vários países que somos e o que herdamos. As várias imagens que captamos são reflexos antropológicos de quem nos colonizou e do que transformamos. São a filmagem da nossa trajetória social e humana. Assim como uma família, somos um pouco dos nossos pais, avós e de toda a ancestralidade antes deles e de toda gente que nos criou e nos transformou naquilo em que nos tornamos. Somos cineastas que dividimos as dores e alegrias semelhantes, os problemas sociais quase iguais, os sorrisos meio amargos e um choro meio alegre, por sermos um pouco de cada gente. Somos povos cicatrizados pela colonização lusitana. Sabemos que no nosso corpo o mesmo sangue dos navegadores está presente, por isto nas nossas obras há uma poesia presente, que não se consegue saquear, porque veio através do mar, porque ficou nas nossas veias e não apenas nas aldeias desenvolvidas. As nossas aldeias continuaram a ser as nossas aldeias, mesmo que a globalização deseje universalizá-las, porque as nossas aldeias têm em comum a língua portuguesa; as nossas aldeias tornaram-se grandes e pequenas, mas nunca deixaram de serem as nossas aldeias, porque a nossa história é só nossa e temos em comum o mar que nos rodeia, mesmo que não passe na nossa cidade, ele nos rodeia porque faz parte da nossa herança.

Nossos filmes, novelas, obras audiovisuais de toda forma não contam apenas histórias, mas nos dizem quem nós somos e porque somos e só somos porque nos encontramos unidos pelo mesmo idioma. Podemos ter as nossas diferenças, mas não precisamos de nos traduzir. Conseguimos entender-nos porque nossos povos foram tecidos pela mesma hereditariedade. Nossos traços históricos trazem uma alma banhada em água salgada.

Em tempos de globalização ou, como outros preferem nomear, de mundialização, temos uma identidade comunitária firmada, somos uma comunidade, mesmo com cada povo no seu território. São oito Estados membros que constituem esta comunidade lusófona, onde cada um traz um pouco de si e um pouco dos outros. Difundimos a língua portuguesa pelo mundo nas nossas obras culturais, nas várias narrativas que nos aproximam. Comungamos de muitas coisas em comum. Nossos filmes são retratos em movimento de um passado, presente e futuro entrelaçados por uma história comum, que se entrecruza e não tem fim. Somos herdeiros dos navegadores e este livro é um resgate através das narrativas audiovisuais das várias fronteiras que nos pertencem e que precisam ser redescobertas.

Para uma análise interpretativa de *Fragmentos da vida* (São Paulo, 1929) de José Medina

Rubens Machado Júnior ¹

“Films posados”

O fato de que a maior parte das pessoas que fizeram cinema em São Paulo na primeira metade do século XX tivesse origem humilde, no máximo de alguma classe média, e fosse ligada às populações imigrantes, parece trazer maiores consequências à produção ficcional que à de filmes documentais. Isso pode já nos sugerir a designação de “posados”, que tinham os filmes de ficção diante daquela mais prolífica, dos documentais, que eram então chamados de “naturais”. Aquela coleção admirável de incontáveis acontecimentos que desfilam por mais de uma hora na fita documental *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929), dos migrantes húngaros Adalberto Kemeny & Rodolpho Rex Lustig – candidata a obra prima do que era o gênero mais praticado no país, os “naturais” –, deveriam talvez, se voltados à ficção, nos arrebatam com os recursos inopinados de uma fantasia algo inédita. A *cavação*, melhor nome que se encontrou para o precário sistema vigente de produção, era de fato entre os documentais mais viável, ou menos insustentável que no caso do ficcional. Por outro lado, o provincianismo associado à difícil subsistência econômica da atividade cinematográfica estigmatizava o nosso cinema perante o produto estrangeiro, fazendo exaltar as opiniões e preconceitos do público e da “crítica” (mais pertinente seria dizermos “imprensa”, “crônica?”).

¹ Professor titular, Universidade de São Paulo; Escola de Comunicações e Artes; Departamento de Cinema, Rádio e TV; Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais PPGMPA & CTR/ECA-USP; noar@usp.br

Assim, os filmes nacionais não conseguiram obter o reconhecimento de que precisavam para afirmar uma dramaturgia mais consistente. Como diz Maria Rita Galvão,

*seus enredos eram quase sempre ingênuos melodramas, e por vezes melodramas descabelados, que procuravam imitar os enredos dos filmes estrangeiros exibidos aqui e frequentemente retomavam temas que o cinema americano já havia abandonado, na sua crescente sofisticação. Os críticos da época reclamavam contra o caipirismo dos nossos filmes, das nossas atrizes que não sabiam como sentar-se, dos nossos atores que usavam smokings como se fossem garçons, das pseudocenas de sociedade, em que, após o luxuoso banquete de finas iguarias servido a milionários, a dona de casa, decotada e cheia de joias, levanta-se, empilha os pratos e tira a mesa... E seja dito de passagem que não se encontraria característica mais reveladora da consciência infeliz do cinema paulista, que desconhece suas raízes profundamente entranhadas nas classes mais humildes para procurar transmitir como conteúdo a ideia pequeno-burguesa do que se imagina que seja a vida de uma desconhecida e inatingível alta burguesia*².

A absurdidade involuntária e os graus diversos de ingenuidade desses filmes posados, com certeza não chegam a nossos dias — a menos que pensemos nestas características como constantes generalizáveis no decorrer da história do cinema brasileiro. Para não elencarmos aqui os tipos de permanência caricatural dessa incapacidade de compor personagens verossímeis das elites econômicas ou tradicionais do país, algo que persiste um tanto, até bem mais tarde, lembremos apenas do quatrocentão endividado que se apresenta no início de *Como consolar viúvas* (1976), de J. Avelar (José Mojica Marins). A contristada interação do seu mordomo com o espaço acanhado do apartamento ainda soa convencional, depondo a favor da ruína do bem-nascido ou ex-milionário; mas o modo pseudo elegante do

² Galvão, M. R. *Crônica do cinema paulistano*, São Paulo, Ática, 1975, pp. 57-58.

patrão ao falar, seu pronunciar correto e muito escolar de cada palavra, os gestos e objetos de cena, seu folhear matinal do popularesco *Diário Popular*, em vez dum Estadão ou *Folha de S. Paulo*, decerto hoje soam mais expressivos do estilo Mojica — sem favor nenhum, talvez o maior herdeiro e artífice desta antiga tradição cavadora paulista.

Mas, nos poucos ficcionais remanescentes do período que pudemos ver, nos pareceu que os de José Medina, *Exemplo regenerador* (1919) e *Fragmentos da vida* (1929), podem ser tomados no quadro do filme silencioso, na pior hipótese, como artefatos dos mais refinados; mesmo que postos nalgum âmbito nacional ou internacional. Não ficariam talvez excessivamente longe disto *O segredo do corcunda* (1924), de Alberto Traversa, e *Canção da primavera* (1932), de Fábio Cintra. E, como só restam ainda as ficções paulistanas *Alvorada da glória* (1931) e *O caçador de diamantes* (1934-1935), respectivamente de Luiz de Barros e Vittorio Capellaro — naquele momento dois dos mais experientes e veteranos cineastas em atividade no país — podemos concluir que esta amostragem salva da destruição não é muito fiel aos padrões artesanais médios então praticados. Desse modo, os melhores padrões formais, estéticos e culturais do posado paulistano possivelmente estejam bem representados nos poucos remanescentes.

Da safra de posados patrióticos e históricos dos anos 1910 e típicos daquela década, muitos buscando apoio em êxitos literários, *O caçador de diamantes* seria um exemplo temporão. Realizado em 1933 ainda sem sincronismo sonoro, este filme tardio do migrante italiano Vittorio Capellaro (1877-1943) evidenciaria em meio ao seu velho e pesado academicismo, a perda de prováveis graça e frescor próprios daquele gênero, segundo o historiador Paulo Emilio Salles Gomes.³ Talvez através

³ Gomes, Paulo Emilio Sales. “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio, 1980, p. 51.

desse filme possamos, de maneira introdutória, aquilatar, pelos problemas de representação, o tipo de fita predominante que se fazia, e imaginar as inclinações culturais a que se sujeitava o nosso posado de uma forma geral.

O caçador de diamantes é um filme sobre bandeirantes calcado no gênero “Capa e Espada” europeu. Espadachins, questões de honra, duelo: assistimos a sertanistas, de postura aliás bem pouco rude, disputando os amores de uma donzela, filha do bandeirante, agindo todo o tempo como “fidalgos”. Temos aí praticamente a mobilização direta de um imaginário europeu na simbiótica representação de nossa história. Se o escritor Paulo Setúbal ainda se desculpava ao leitor no prefácio de seus romances bandeiristas nos anos 1930 ⁴ dizendo ter dado vazão à fantasia onde não se dispunha de informação histórica a respeito dos expedicionários — o que se aceitaria desde José de Alencar: *As minas de prata* (1865) já tinha mais de meio século —, sabemos que datam já do fim daquela década as primeiras pesquisas em maior profundidade sobre o assunto. O clássico estudo antropológico de José de Alcântara Machado, *Vida e morte do bandeirante*, fora editado em 1929 com certa repercussão na imprensa. ⁵ Também havia muita ignorância quanto ao índio, sua cultura, e mesmo a sua indumentária. O morubixaba em *O caçador de diamantes* é representado por um senhor mulato de barba branca.

Este é o único filme remanescente do gênero histórico, que representou sobretudo nos anos 1910 uma parcela considerável da produção ficcional, normalmente inspirado em obras de literatura. Exceto a encenação pesada do que veio a ser chamado na Itália de *Cinema dell’Arte*, aqui pouco vemos do grave ou do cômico característicos da veemência cênica, tanto nos cenários como nas atuações meio teatrais

⁴ *O ouro de Cuiabá* (1933), *Os irmãos Leme* (1933), *El-Dorado* (1934), *O romance da prata* (1935), *O sonho das esmeraldas* (1935).

⁵ Ver artigo sobre o livro, de Plínio Barreto, *O Estado de S. Paulo*, 4/9/1929, p. 3.

daquela tradição, oscilantes entre o circense e o operístico, que inspirou e mesmo fomentou os primeiros passos de Hollywood. O próprio Capellaro, entre outras adaptações, já houvera realizado duas versões dos alencarianos *O Guarany*, 1916 e 1926, e de *Iracema*, 1918 e 1919; *O caçador de diamantes*, provavelmente inspirado em José de Alencar e Olavo Bilac ⁶, teria parte do enredo ambientado na São Paulo colonial, já então bastante arruinada ou ignorada. De todo modo, entretanto, não filmou nem reconstruiu vistas de suas ruas ou paisagem propriamente urbana. Filmado nas matas do Jabaquara e nas margens do rio Pinheiros, reconstruiu-se apenas um chafariz de pedra e um interior de taberna, algo como uma obscura “cantina expressionista”. ⁷ Para a decoração interna das casas bandeiristas usaram-se peças encontradas no Museu do Ipiranga. ⁸ Sabe-se que a paisagem física e, sobretudo arquitetônica da São Paulo colonial, além de pouco conhecida e sumariada na época, provavelmente já estivesse quase tão desaparecida quanto hoje.

Gênero histórico ou não, o filme nacional, embora aqui e ali despertasse atenção, via de regra era bastante recusado e até desprezado pela crítica e a faixa de público mais informada. Mário de Andrade, que costumava ver as fitas brasileiras, pelas quais nutria grande curiosidade, era muito caçoado por seus amigos, e acabava indo sozinho ao cinema. ⁹ E Guilherme de Almeida fala em sua coluna no *Estado de S. Paulo* a respeito de *Symphonia da metrópole* como o primeiro filme brasileiro de que ele não se envergonhou.

⁶ Capellaro pensara anos antes em adaptar o romance *As Minas de Prata* do mesmo Alencar de *Iracema* e de *O Guarany*. Capellaro, Jorge J. V. e Capellaro, Victório G. J. *Vittorio Capellaro: italiano pioneiro do cinema brasileiro*. Rio, 1986, pp. 33, 55-59.

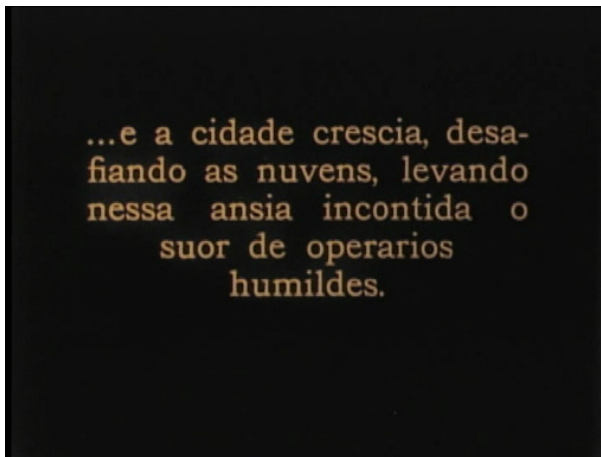
⁷ Capellaro, J. J. V., *op. cit.*, p. 34. Vem de Paulo Emilio Sales Gomes em suas anotações de projeção do filme a qualificação de “cantina expressionista”, palavras que sugerem influxos assíduos no cinema silencioso paulista, originários não só da cultura italiana como do cinema alemão, ambos bastante presentes na cidade, cf.: acervo do AMM/DP-CCSP, Arquivo Multimídia, Divisão de Pesquisas (antigo Idart), Centro Cultural São Paulo.

⁸ Capellaro, J. J. V., *idem*, pp. 34-35.

⁹ Galvão, M. R. *op. cit.* p. 43 n. 1.

Fragmentos da vida e a sua ambientação

A cidade que trabalha ordenada, e assistida por instituições eficazes que vimos em *São Paulo, a symphonia da metrópole*, parece ganhar especial ressonância se aproximada à cidade construída por *Fragmentos da vida*. Aqui, vagueia pela cidade uma dupla de desocupados. São dois marginais que não querem trabalhar por questões “filosóficas”. Um é denominado pelos letreiros de *Vagabundo*, e o outro de *Malandro*. O Vagabundo é mostrado menino no começo do filme, no momento da morte de seu pai, apresentado como operário da construção civil que sofre um acidente, despencando de andaimes. (fig.1) O pedreiro moribundo tem ainda tempo de dar conselhos ao filho no próprio canteiro de obras: — “SÊ SEMPRE HONESTO, SEMPRE TRABALHADOR... O TRABALHO TE ABRIRÁ O CAMINHO DA HONRADEZ...”



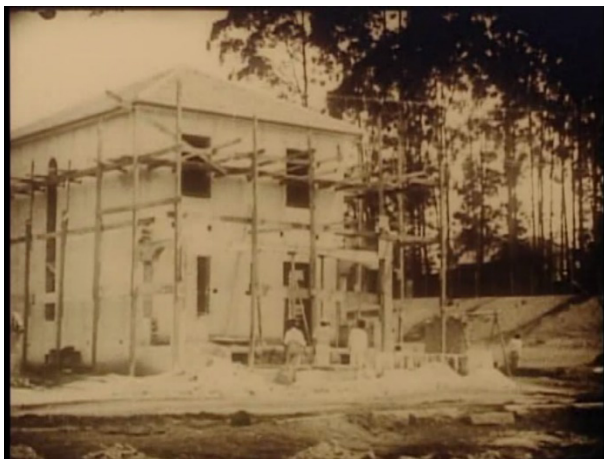




Fig. 1 - Andaimos fatais

Depois disso, e antes de vermos o menino crescido, o filme fala de uma cidade que se ergue aos céus, onde muita energia se converte em progresso, e mostra três planos fixos do Centro que mal começava a se verticalizar em torno do Anhangabaú e da Praça da Sé, com algum ritmo do pequeno deslocamento de veículos conjugado a um máximo de linhas verticais que se pudesse reunir (fig.2 e 3).

Não vae muito longe, data apenas de uns quinze annos, S. Paulo, que armazenava energias, estava longe de ser a cidade-encanto que é e vivia ainda como vivera outrora na serenata dos estudantes e nos vultos embuçados dos noctivagos.

Fig. 2 - Cartela de preâmbulo, na abertura da fita

Como se despertasse de um grande somno, a cidade de S. Paulo, de um momento para outro, transformava-se radicalmente,...





... cobrindo-se de arranha-céus, esteirando-se de praças, onde predominava o requinte e o gosto de seus habitantes e a sua afirmação econômica.

Fig. 3 - A cidade no final dos anos 20

Logo após, lemos as cartelas (fig.4):

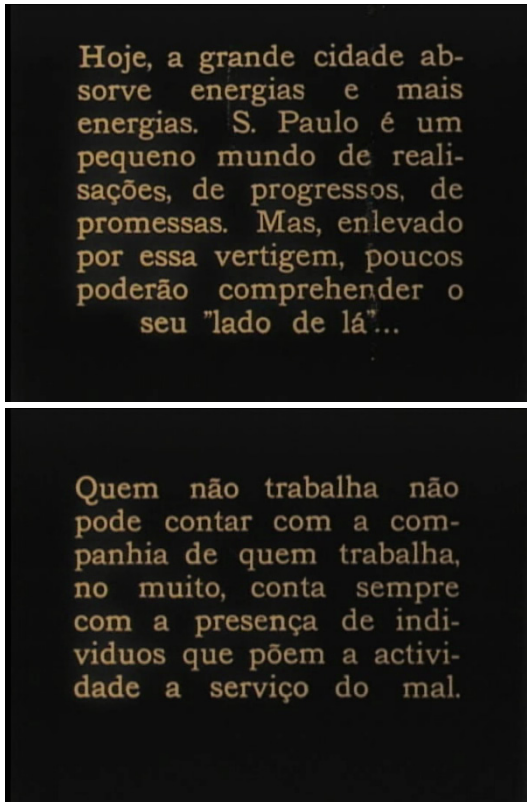


Fig. 4 - Cartelas que nos preparam o espírito

E o menino não seguiu o conselho do pai. Perambula pelo Parque D. Pedro II em companhia do tal “malandro”, que vive de pequenos furtos, a mendicância fraudulosa e outros expedientes improvisados para “defender-se”. Desdenhando a esmola que o companheiro lhe exhibe, o Vagabundo tem em mente uma solução contra o frio que chega: — “ISTO NÃO É DEFESA, MEU CARO. PREFIRO A CADEIA, ONDE O GOVERNO ME DÁ BOIA E CAMA, EM LOGAR DE IMPLORAR A CARIDADE PÚBLICA”. O Malandro replica: — “NO INVERNO PASSADO FIZESTE A MESMA COISA, FOSTE PARA A CADEIA, COM O RECEIO DE DAR UMA 'MORDIDA' NO PROXIMO...”

O Vagabundo faz então uma série de tentativas de ser preso, sem sucesso. Até que, quando muda de ideia e — acalentando “SEGUIR O CAMINHO QUE CABE AOS HOMENS DE BEM” — decide afinal trabalhar, ele acaba preso injustamente. Uma lacônica manchete de jornal virá então nos informar de que ele “matou-se na prisão”.

A lição de moral fica evidente neste final abrupto, e um tanto inverossímil, embora esta lição já viesse se insinuando, como veremos, desde o começo do filme, por detrás da descontração dos personagens. A marginalidade dos dois não é relacionada a fatores sociais, mas a fatores morais. São marginais por uma questão de índole. Nada a ver com os marginais que aparecerão, por exemplo, no Cinema Novo, em que a condição do personagem é produzida por determinações sociais; o ambiente que os produz não é estudado tal como nos habituamos a ver a partir do pós-guerra com o neorealismo italiano. Aqui as vicissitudes do meio se reduzem à conhecida fórmula da má companhia. E do foro ético pessoal resistente, eventual virtude da formação. Para completar esse quadro é preciso pressupor também que o enredo possa colocar aos personagens um ambiente com opções de regeneração. O *nonsense* de se preferir a cadeia às agruras de um inverno ao deus-dará pressupõe, mesmo sob o Trópico de Capricórnio, o funcionamento de uma penitenciária que garanta um mínimo de bons tratos ao preso — algo que, naqueles anos vinte, com as utopias liberais ainda pouco castigadas, não era tão absurdo assim, como pode parecer ao nosso olhar de hoje. A credibilidade no sistema penal está desenhada na opção excêntrica do Vagabundo, numa modalidade de exceção que confirma a regra. Objeto da mais longa sequência de *São Paulo, a symphonia da metrópole*, o sistema penitenciário tem aqui ratificada a sua presença no cenário paulistano, e o seu teor apresentado ficcionalmente está à altura daquele visto no

documentário. Um mesmo mundo de trabalho e de ordem se mantém aqui intacto, assistindo aos que dele se desvencilharam.

Este “lado de lá” que confirma a regra do *lado de cá*, regra da vida honrada sobretudo pelo trabalho, e um ambiente ordeiro, se coloca no filme desse modo já no âmbito mais esquemático dos diálogos e do enredo. Vejamos o que acontece num plano mais geral de representação no espaço urbano. Podemos reconhecer e definir o tipo de espaço da cidade percorrido pela dupla de desocupados dividindo-o em dois momentos básicos. Primeiramente, precedido da infância na urbe em obras, o Parque D. Pedro II, em que nos são apresentados os personagens e armada a intriga do filme. O Parque só pode ser hoje identificado por elementos do panorama que o circunda pois, excetuado seu nome, algumas décadas depois pouco restará daquele parque extenso que no filme vemos bem tratado, há pouco inaugurado. Divisamos compondo a linha do horizonte como paisagem de fundo o Palácio das Indústrias e a colina do Triângulo (fig.5 e 6). Todo o restante do filme foi, ao contrário, filmado em ruas sem qualquer ponto marcante ¹⁰ que possa ser amplamente reconhecido, mas que se assemelhavam às ruas que naquela época se encontravam ao redor do Centro, nas cercanias do próprio Parque D. Pedro, porventura no Pari (onde, salvo engano, se localizaria a firma produtora de Medina), na Luz, Brás, Mooca, Baixada do Glicério.

¹⁰ Sobre pontos ou elementos marcantes em paisagens urbanas, suas *landmarks* como noção tradicional, ver Kevin Lynch, *A imagem da cidade*. São Paulo, 1982, pp. 59-60 e 90-95. Para o reconhecimento de logradouros paulistanos agradeço a dedicados pesquisadores contemporâneos que consultei, como os estimados colegas Ricardo Mendes (Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, e DPH, Departamento de Patrimônio Histórico do município), José Inacio de Melo Souza (Cinemateca Brasileira), ou meu professor Benedito Lima de Toledo (FAU-USP, autor de *São Paulo: Três cidades em um século*. São Paulo, 1981), que me permitiram confirmar ou arriscar palpites meus numa cidade que primou por apagar em poucas décadas seus próprios vestígios.



Fig. 5 - Parque D. Pedro II, o Palácio das Indústrias e a zona do Mercado Municipal ao fundo



Fig. 6 - A colina do Centro da cidade ao fundo do Parque D. Pedro II e o Tamanduaté

São entretanto locais de pouco movimento, de relativa tranquilidade, horizontal e de edificação térrea, ao contrário talvez do que nos anunciavam no início do filme os letreiros, o ambiente de trabalho na construção civil prometendo progressos, seguidos daqueles três planos do Centro montados em fusão, cheios de carros, bondes e prédios (fig.2). A São Paulo que dominava o filme de Kemeny & Lustig, lançado três meses antes e rodado em parte ao longo da década, uma cidade dinâmica, com as ruas formigando de trânsito, aparece aqui como um enunciado inicial vibrante, que cede lugar a locações mais plácidas durante todo o transcurso da fita. De modo análogo poderíamos a partir do Parque D. Pedro II supor uma urbanização mais refinada que a que se apresenta até o fim do filme. Pouco das cercanias do Centro se percebe naquelas quietas esquinas remotas de bairro. Octávio Gabus Mendes, então correspondente de *Cinearte* em São Paulo, observava em sua coluna que “muito embora focalize aspectos pouco bonitos de nossa moderna São Paulo, assim mesmo é um film cheio de peripécias agradáveis”¹¹.

De todo modo, iremos daquele emblema de pujança composto no início do filme para uma São Paulo particular, bastante mais amena, compassada, quase letárgica. O Parque D. Pedro II daquele modo como podemos vê-lo em 1929 era praticamente uma novidade em termos de paisagem urbana em São Paulo. Pronto em 1925 – nunca foi realmente concluído – vinha sendo terraplanado e gramado parcialmente sobre os terrenos alagadiços e insalubres do rio Tamanduateí desde fins do século XIX.

Como aquela era uma faixa sujeita a fortes inundações, decidiu-se retificar centralizadamente o eixo do canal do Tamanduateí, cujo curso, justo ali, no

¹¹ *Cinearte*, 11/12/1929.

sopé da colina, desenhava suas caprichosas e famosas sete voltas. O processo de retificação acabou resultando no surgimento de um espaço novo para a expansão da cidade, na região onde surgiria a rua 25 de Março e o Mercado Municipal, e onde também foi projetado e implantado o belo Parque D. Pedro II, hoje bastante prejudicado pela construção de viadutos entrecruzados e relegado a um injustificável abandono ¹².

Com a grande expansão sofrida pela capital no início do século XX, são canalizados e ajardinados na segunda década os vales do Anhangabaú e do Tamanduatéi — já nos anos 1930 e 50, respectivamente, desfigurados por completo pelo asfalto. Faziam parte do Plano Bouvard, que integrava vários projetos e obras propondo melhoramentos e embelezamento dos arredores da colina histórica.

O Parque Dom Pedro talvez tenha sido o mais imaginoso e mais completo projeto. Possuía um lago com uma ilha no meio, extensos gramados e áreas reservadas à recreação das diversas faixas etárias. O projeto foi levado adiante, mas nunca foi concluído, sendo cedo desvirtuado ¹³.

Decisivo, porém, para avaliar o uso, o significado e o próprio destino que teve, seria pensar em sua localização. A meio caminho entre o núcleo principal da cidade e os bairros industriais, em que se concentravam as fábricas, as moradias dos trabalhadores e imigrantes, constituía-se num espaço intermediário e passagem natural entre o Centro e a várzea da extensa Zona Leste paulistana. Lembramos que no romance *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, quando o herói quer passear pela cidade, vai no entanto ao Centro, ao Anhangabaú, à Praça Antônio Prado ou à Rua Direita. Corina, operária moradora do Brás, personagem do romance

¹² Ab'Saber, Aziz. "O solo de Piratininga" in: Bueno, Eduardo. *Os nascimentos de São Paulo*. Rio, 2004, p. 44.

¹³ Macedo, Sílvio Soares. "Parques de São Paulo — introdução ao seu processo evolutivo", *Sinopses* n°7, São Paulo, junho 1985, pp. 189-192. Veja-se também: Toledo, Benedito Lima de. *Op. cit.*, pp. 110-113. Marx, Murillo. *Cidade Brasileira*. São Paulo, 1980, pp. 61-63.

Parque Industrial (1933)¹⁴, de Pagu, marca encontros com o namorado rico no Anhangabaú. Também os personagens de *Serafim Ponte Grande* (1929), de Oswald de Andrade, circulam pelos lugares mais tradicionais do Centro; em seu capítulo “O Largo da Sé: Ensaio de apreciação nirvanista pelo Sr. Serafim Ponte-Grande-novo-rico”, pode-se ler:

*O Largo da Sé é, sem perigo de contestação, o ponto de junção das ruas 15 de Novembro e Direita que também são, sem perigo de contestação, as principais de São Paulo. De modo que as pessoas que querem fazer o célebre triângulo, seja ou por negócios e business ou o simples e civilizado footing, passam fatalmente no Largo da Sé*¹⁵.

Há no capítulo de *Macunaíma* “Carta Pràs Icamiabas” uma página irônica sobre a Polícia de São Paulo em que se pode ler: “A essa Polícia ainda lhe compete divertir a classe das criadinhas paulistanas; e para seu lustre se diga que o faz com jornalista préstimo, em parques, construídos ‘ad hoc’, tais como o parque de Dom Pedro Segundo e o Jardim da Luz”¹⁶.

Vale assinalar que *Fragmentos* não identifica com cartelas nenhum dos logradouros, mas os únicos que poderíamos distinguir conhecendo a cidade ou a sua história seriam, além do Parque Dom Pedro II, apenas os lépidos planos do início, com o Anhangabaú, Viaduto do Chá e a Sé. Podemos achar diferentes significados para o uso do Parque D. Pedro e arredores, ou arrabaldes na ambientação do filme, além do eventual gosto por lugares novos — tendência novidadeira normal nos ambientes fílmicos urbanos, e típica do cinema ficcional paulistano de todos os tempos, espécie paulista de tradição de se opor ao tradicional¹⁷.

¹⁴ Pagú — Patrícia Galvão (Mara Lobo). *Parque Industrial*. São Paulo, s. d., pp. 50 e 54-56.

¹⁵ Andrade, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, 1984, p. 51.

¹⁶ Andrade, Mário de. *Macunaíma*. 14^a ed., São Paulo, 1977, pp. 112, 145, 153. “Carta Pràs Icamiabas”, p. 104.

¹⁷ Sobre essa tradição problemática e “parricida” de relação com a própria e imediata tradição nos paulistas, ver: Martins, Luís. *O patriarca e o bacharel*. [1953] pr. Gilberto Freyre, Sérgio Milliet, Haroldo Ceravolo Sereza, 2^a ed.

Histórica e simbolicamente o Parque é o lugar do Centro de São Paulo em que a colina do Triângulo, onde é fundada a cidade em 1554, se delimita de abrupto com o tangenciar do Rio Tamanduateí (*rio do tamandú verdadeiro*, em tupi, língua falada nas ruas da cidade até o século XIX). Conservam-se nomes de rua como a célebre Ladeira Porto Geral, que desce às suas margens. O Tamanduateí vai de encontro, quatro quilômetros abaixo, ao Rio Tietê (em tupi, *mãe do rio, lugar onde o rio alarga fecundando a terra*) de que é afluente, ligando-se às maiores rotas possíveis, a partir daquelas das monções bandeiristas que desbravaram o interior do continente, “estendendo as nossas fronteiras” conforme na infância se aprende neste país. Desde sua criação em 1922 o Parque D. Pedro II deve este seu nome ao monarca brasileiro cujo pai, havia justo um século, rio acima três ou quatro quilômetros, às margens do afluente Ipiranga (*rio das terras vermelhas*), nos dava o grito de independência do país. É impressionante esse seu belo desígnio urbanístico, tanto quanto esta posterior deterioração progressiva do Parque, talvez já incubada perceptivelmente naquele espaço pouco concorrido, patente no filme, um designado esvaziamento algo aziago, com seu verdor conjecturado em arrumo anódino, delineado e composto com um quê de natureza-morta.

Notamos contudo que os personagens de *Fragments da vida* jamais circulam por lugares especialmente concorridos (complicaria a filmagem?), de movimento mais intenso, e tampouco por locais de alguma tradição ou maior usança no repertório histórico de então. Talvez adotando a referência culta ou o ponto de vista de paulistas naturais da cidade e de formação mais tradicional, achemos estranho o que para os moradores dos bairros industriais e para os imigrantes não fosse.

Composição da paisagem e encenação

Caberia uma diferenciação interna entre os espaços do filme *Fragments da vida* ao observarmos suas relações com o desenvolvimento dramático da fita. Enquanto no Parque D. Pedro se apresentam e são caracterizados os personagens, concertado o mote do filme, temos depois, no conjunto das ruas em que se lança a dupla, uma sorte de campo de batalha, a arena em que o Vagabundo irá bater-se para ser preso. A presença da Natureza não ressurgirá no espaço urbano. Ela se oferece como sorrateiro emblema no parque, o jardim enquanto forma de apropriação da natureza pelo homem, pela urbanidade, sua ordenação pela urbe. Este Parque Dom Pedro II é, com este nome, o lugar em que no filme se exercita e se define o livre arbítrio periclitante dos marginalizados, que ainda estão beirando em liberdade a sua mimese provisória de cidadãos. Seus atributos de personagem escanteado, seu caráter sub-reptício, sua *natureza*, são apresentados e construídos num primeiro esboço de fábula, não por acaso, neste ambiente natural.

Inexistem outras formas de presença da Natureza em *Fragments* — o mato crescendo em terrenos baldios, o vento, o anoitecer, amanhecer, orvalho, nevoeiro, o céu, nuvens, o sol, e mesmo as sombras! Ausentes da vida urbana estão ainda a chuva e a célebre garoa. Isto para não lembrarmos de intempéries maiores, tempestade, raios, enchente ou inundação; tampouco quaisquer rios, algum laguinho. Ainda que como exceção, ou rapidíssima aparição, alguns destes fenômenos naturais noutras fitas paulistanas comparecem por assim dizer, raramente na urbe, ordenadíssimos e bem pontuais, mesmo no industrioso progressismo cívico-laudatório de *São Paulo, a symphonia da metrópole*.

A água é um elemento curiosamente recalcado no ambiente filmico paulistano, desde o cinema silencioso. Quiçá se recalcase já na própria cidade? Fidelidade a um sentimento já consolidado na tradição local, ou

presentimento cinematográfico do que se observaria século afora? Em *Fragmentos da vida* teríamos disso um exemplo escancarado, de certa maneira vislumbra uma teimosia alicerçante da vocação impermeável das extensões paulistanas em que tudo se ocupa de construção e pavimento: gramados só para ver, jardins como raro *décor*, canteiros só de obra. Há em *Fragmentos* contudo, numa passagem, um momento de exceção clara, que talvez mais consolide do que dilua a essa regra de sua secura espectral. É um momento de oposição ou contraste que integra e permite melhor perceber o sentido estético do conjunto formal da obra, e o que lhe dá certa unidade e expressão, como tentaremos analisar. Quando o Vagabundo enregelado, resoluto em proteger-se do inverno via xilindró vai barbear-se, ainda no Parque, pondo um fim na sua despropositada perambulação hirsuta, ocorrerá um momento dos mais interessantes, por algum motivo fugitivo, talvez pela figura particular em que seu rosto se revela pelo fragmento de espelho que empunhava... (fig.7) Há uma isolada e discreta presença dum cantinho d'água onde ele se agachava. Ela não parecia correr, seria só um braço do Tamanduateí redesenhado pelo paisagista? Por três ou quatro rápidos *shots* da ação nos chegam esses lampejos mortiços e únicos da água no filme.



Fig. 7 - Águas do Tamanduateí, estiagem e fragmento

Nesse caco de espelho em suas mãos víamos – lá ou acolá e além desse formato ocasional do fragmento que empunha (algo retangular-vertical) – um manejo costumeiro da navalha, uma beirinha d’água por trás fazendo um arco na margem seca ao fundo, por seu lado quase uma moldura cativante em leve desfoque acima do limite aquático, uma superfície sulcada num belo padrão de recortes, era o barro do chão ressecado em vistosa fragmentação, frequente na estiagem de largo período. Obra da água, que ao minguar pela seca do inverno consegue talhar o chão em placas meio côncavas de figura irregular irrepitível, mas de regular acordo, com igual arquear dos recortes em doce empena das bordas para o alto. Momento único, o que de fugaz se espelha nesse plano fílmico de distintos fragmentos talhados teria algum mistério que se perde,

se esvanece na fita, repercute como alguma coisa que resiste à imediata interpretação à parte ser certa passagem duma parte a outra da história.

O que simbolizaria o gesto encenado para lá do barbear-se? Ou seria sua ulterior relação com o que se desencadearia além, nas vislumbradas transgressões da ordem? Extrapolamos o fato de que ali se via aparar-se, escanhoar-se no rosto do Vagabundo, também um tipo outro de “mato” metafórico, que no abandono cresceu? Não se chama de mato também o crescer irregular da barba entre jovens risonhos? O que se espelha para além do fragmento de espelho senão a fragmentação profusa em sua secura superficial?, trata-se de um solo simbólico?, simbolizável em mínguas de cultivo?, úberes faces improlíficas, escavadas?, ou será sinal só de um desidratado inverno que diante de nós se projetará? O que em mil pedaços se fragmenta ali é provável também a opaca e reflexa índole distinta, inteiriça do vagabundo — sua integridade, agora movida pelo astuto expediente duma quimérica sobrevivência, agora já algo malandra?

Sabe-se não só que além do período paulista de maior seca ser o invernal, ser ainda originária desta várzea paulistana do Tamanduatéi a razão do velho nome das terras de Piratininga (em tupi, *cheiro de peixe morto*; ou *lugar onde havia peixe seco*). Ocorre que, ao sairmos desse ponto em *Fragmentos da vida*, começam daí para frente a se exercerem no cenário urbano transmutações, impõem-se alguns critérios de enquadramento fotográfico e de concepção cênica que revelam uma coerência e unidade de estilo desdobrando, asseverando, contrastando e exagerando características plásticas já presentes até este momento. Encontraremos ali uma espécie de característica dominante no filme, ou pelo menos na segunda parte do filme, ao se compor o espaço das ruas, das fachadas industriais ou de casas geminadas, lojas e toda uma série de elementos que integram o passeio público, um tanto diferentes da folga e dispersão encontradas no Parque.

Essas paisagens urbanas da segunda metade do filme estão muito regradas pelo enquadramento, ressaltando-se a presença de linhas verticais na composição dos planos. Essa disposição vigorosa de sucessivas verticais que encontraremos é distinta, embora aparentada, do tratamento fotográfico do *São Paulo, a symphonia da metrópole*, em que as dominantes verticais podiam verificar-se também, mas em variados arranjos e maneiras de composição, em visadas quase sempre perpendiculares, frontais, de ortogonalidade simetrizante – característica inexistente em *Fragmentos*; só seria talvez atributo dum olhar mais reto ou frontal do Vagabundo, não da câmera. Aqui vão se enfileirar, de modo menos frontal, séries de janelas ou de pilastras de uma fachada, sempre numa perspectiva ligeira ou marcadamente fugidia. Espacialidade convidativa ao ir e vir conquanto que de severo ritmo arquitetural. A fachada lateral de uma fábrica tomada de viés pelo enquadre, de modo a fazê-la caber toda no quadro, com uma lente normal ou uma teleobjetiva suave, nos propõe não só um conjunto visual dominado por verticais, mas uma vibração daqueles elementos num ritmo bastante sério. Este tratamento rigoroso que domina a maior parte dos planos, nos oferece uma São Paulo cujos espaços urbanos se encontram disciplinados por verticais serializadas de uma austera ritmicidade (ver sobretudo os planos reunidos na fig.8).

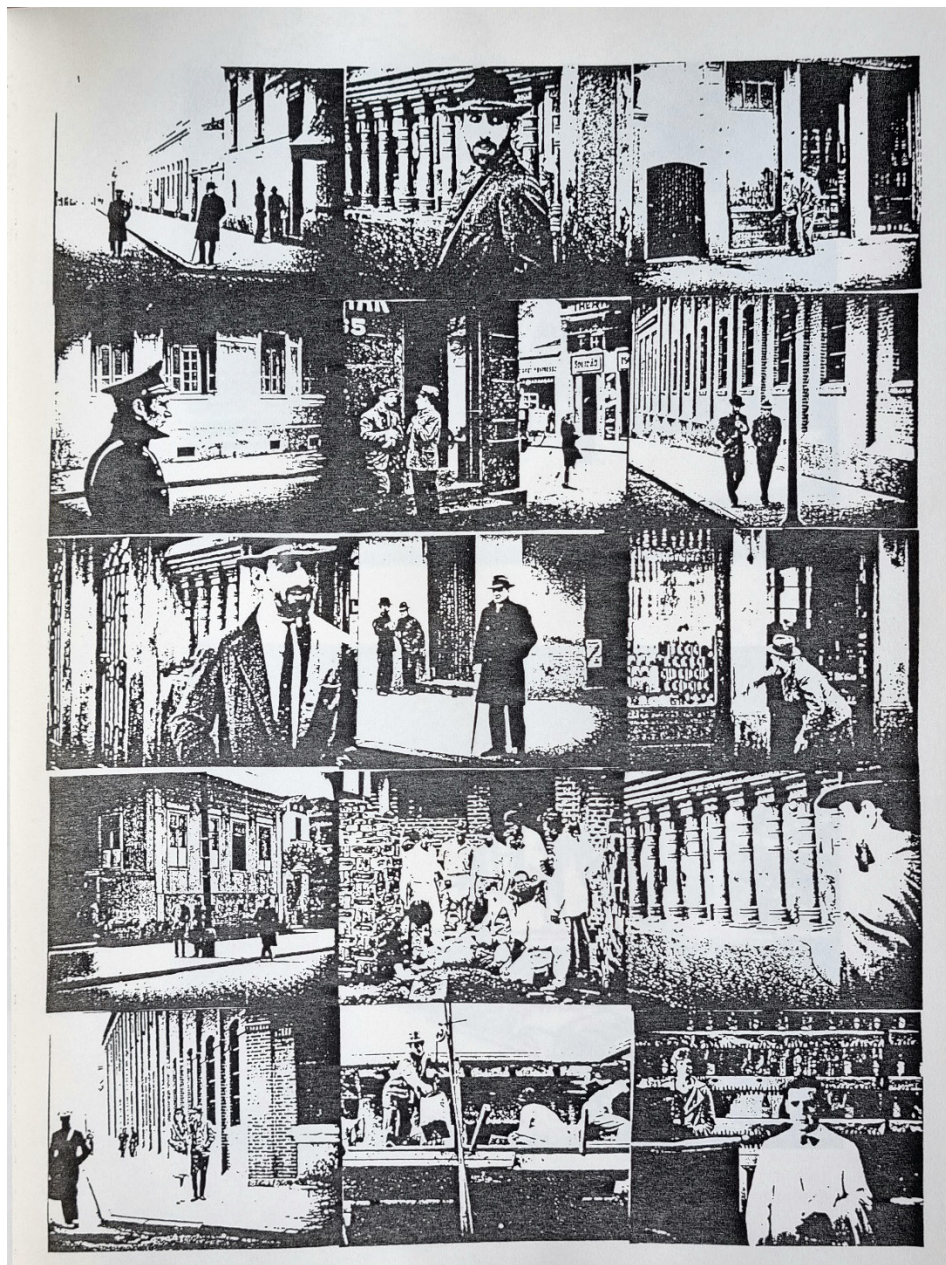


Fig. 8 - Da presença das verticais ritmadas no espaço fílmico

Prudente seria entretanto conferir as poucas cenas em que esta presença ordenada da cidade, representada por tal tipo de enquadre, se dissolveria ou se destruiria, fazendo com que dominantes horizontais ou outros tipos de arranjo visual prevaleçam ou questionem aquela supremacia das verticais seriadas. Por exemplo, nas cenas finais observamos que o Vagabundo diante da igreja, onde acaba por deixar seu malparado fito e recuperar-se, procurar um emprego, ter uma vida decente, o quadro é marcado por uma relativa ausência de serialização vertical, sempre manifestada nas sequências em que a dupla está em contradição com a ordem urbana, e curiosamente as dominantes verticais se atenuam (fig.9). Isso acaba constituindo uma espécie de lógica formal que atravessa a encenação toda, fazendo com que esta presença da verticalidade do filme acumule a expressão da cidade trabalhadora ordenada que, à proximidade de cada nova infração, envolve e cerca o contraventor dessa rispidez progressiva do caráter disciplinadamente rigoroso da paisagem urbana.





Fig. 9 - As verticais dominantes se atenuam

Isto nos leva a pensar, embora com receio de exagero, numa espécie de carranca da cidade ordeira face à impostura dos vadios. Ou seria o inverso, uma escancarada prefiguração das almeçadas grades?, instada pela ocasional taquicardia desse infrator adventício? A ordenação severa que encontramos no passeio público percorrido pela dupla insolente frisa o contraste destes momentos com o do preâmbulo encenado no Parque D.

Pedro. A paisagem amena e generosa do Parque empresta aos desocupados a ambiência em relevo maior de um desfrute da folgança em exercício. Eles vieram a ser caracterizados como personagens na ausência daquela disciplina visual em que no momento posterior desenvolvem as suas peripécias. Pouca coisa no Parque nos faria lembrar desta quase gaiola em que se jogaram a seguir, exceto talvez pelos planos finais da sequência, em que o Vagabundo, já barbeado, vem juntar-se ao Malandro para se encaminharem rumo à insólita empreitada. Para vir alcançá-lo, passa por um quiosque ou caramanchão do Parque enquadrado de modo a impor à ajardinada paisagem o ritmo de suas colunas (fig.10), num prenúncio do duro sistema que passará a regrear a nossa visão da cidade dali para a frente.



Fig. 10 - Para deixar o Parque Dom Pedro II

Por outro lado, não podemos deixar de observar que existe no filme também uma modulação dominante na postura dos corpos dos personagens, a paisagem humana como parte interativa da paisagem física. As figuras do Vagabundo e do Malandro parecem insistir

excessivamente na postura aprumada do corpo. Isto é feito às vezes acintosamente, com o intuito de brincar (fig.11). Talvez porque fizesse parte duma maneira de ostentar aos circunstantes certa civilidade, ou algo nomeável como elegância, distinção, importância, até educação. Uma diferença que se costuma notar em filmes do passado ou mesmo em representações atuais de personagens do início do século XX (para não falar em séculos anteriores) é essa postura aprumada, com as costas um tanto retesadas para ficarem “direitas”. Em geral, mas também em particular no cinema, para além de permitir suportar eventual jovialidade, isto vem mais ou menos codificado cenicamente em função dos atributos de “respeitabilidade” do personagem: quanto mais “honrado”, “orgulhoso”, “pretensioso” ou “bem nascido”, atributos que perfazem um corolário da reivindicação de “respeitabilidade” do personagem, quanto mais retesados e aprumados os seus corpos. É claro que dentro desta codificação esquemática teremos em realidade muitas nuances, que podem nos levar dos efeitos da mais elegante e sublime altivez à mais acabada arrogância, pretensão, cabal blefe. A sobranceira empertigada em *flâneur* de Carlitos seria um bom exemplo. Normalmente o efeito cômico se instala em tipos desavisados, almofadinhas, malandros, figuras que já intuimos de antemão “não propriamente distintos”.



Fig. 11 - Da sobrançeria empertigada

Sabe-se que, bem mais do que *expressivo*, *sintomático* ou *resultado* de uma ordem social contraditória experimentada no seu tempo, a

personagem do vagabundo, ou pária, de Chaplin foi, para além de excelente imitador daquela condição, também, por sua vez, bastante disseminado e imitado, chegando mesmo a inspirar decalques em telas de cinema mundo afora. Maria Rita Galvão em seu livro traz referências de alguns depoentes, entre eles do próprio Medina, que teria realizado com Rossi um *Carlitinhos* (1921), referido como “engraçada comédia paulista”. Pouco se sabe dela além de possuir um personagem infantil interpretado por José Vassalo Jr., talvez “parodiando” Carlitos, e já ter no elenco o mesmo Carlos Ferreira que fará nosso Vagabundo em *Fragments da vida*¹⁸. A figura do vagabundo, desde Chaplin, tem caracterizado uma condição, em geral cômica, das mais tipicamente metropolitanas na história do cinema. E o que há de essencialmente urbano ou metropolitano nessa comicidade parece relacionar-se de algum modo com esta expressividade do corpo presa a necessidades como aquela, de precária sustentação mimética da cidadania no quadro de uma urbanidade possível. É claro que esta expressividade urbana de Carlitos se move numa esfera que corresponde a um período de intencionalidade ideológica muito precisa.¹⁹ A circunstância paulistana de 1929 parece acompanhar a mundial, mesmo que às vezes de maneira forçada e caricata. E os personagens de *Fragments* se veem às voltas com valores bastante precisos, sem maiores perplexidades ou crises ideológicas. Os seus corpos não apresentam propriamente ambiguidades para representar, mas paradoxos bastante claros. Podemos estudar no filme uma esquematização bem definida na modulação dos corpos – que afinal coadjuvam com o espaço físico na constituição da paisagem urbana – indo da mais

¹⁸ Ver: Galvão, M. R., *op. cit.*, p. 43, e 276-277.

¹⁹ Cf. a formulação de Giulio Carlo Argan em debate com Guido Aristarco, in: Argan, G. C. ed altri, *Lo spazio visivo della città: Urbanistica e Cinematografo*, Bolonha, 1969, p. 83. Ainda sobre Carlitos ver André Bazin, “Introduzione a una simbolica de Charlot” [1948], in: *Che cosa è il cinema?*, Milão, 1979, pp. 53-63. Adorno, Theodor W. “Chaplin – Due momenti” [1930-1964], *Parva Aesthetica*, Milão, 1979, pp. 88-92. Barthes, Roland. “O pobre e o proletário”, *Mitologias*. [1954-1956] (tr. Rita Buongiorno & Pedro de Souza) 6ª ed., São Paulo, 1985, pp. 32-32.

exagerada contorção encurvada, quando o Malandro se finge de lesado para pedir esmola, até o aprumar-se viril do gerente no restaurante, quando vai “acertar as contas” com o Vagabundo (fig.12 e 13).





Fig. 12 - Mendicância no Parque



Fig. 13 - O aprumo viril do acerto de contas

A eletricidade que falta a este Carlitinhos meio preguiçoso de Medina lhe garante entretanto o vigor mínimo duma teimosa mimese cidadã de paulistano coerente, tenaz e rígido na sua vagabundice discreta. Assim, a nossa dupla de “parasitas” se mimetiza não só aos passantes em seu retesamento, mas também ao retesamento da cidade que transgridem. Se consideramos esta cidade em seus dois momentos, seus dois blocos centrais de sequências, o bloco do parque e o das ruas, distinguindo-os

pela ação do filme, que faz do segundo a arena de uma jornada de transgressão e do primeiro a catalisação dos atributos necessários àquela ação, surge um problema. É que ocorrem já transgressões no parque. A esmola conquistada fraudulentamente e o furto sub-reptício do relógio, episódios que desenham o caráter do Malandro, sua natureza, têm lugar na amplitude dos meandros ajardinados do Parque, espaço de uma configuração bastante variada e com predomínio horizontal.

No episódio da mendicância, dentre tantas opções cênicas a invalidez ganha a expressão corporal de um “emborcado”, curvando-se defeituosamente ao extremo, num trôpego alquebrar-se diante do elegante e bem apessoado transeunte que, claro, aproximava-se *comme il faut*, eretamente apрумado. A propósito, já no início do filme, na cena da morte do pai, para além de andaimes há um *debruçar-se* sobre o moribundo estendido e um gradual *soerguer-se* após sua morte, para “continuar a vida”, que termina com o garoto sendo puxado para cima pelos condoídos pedreiros (fig.14).





Fig. 14 - O soerguimento do órfão por pedreiros no canteiro de obras

Voltando ao Parque, se já tivemos na cena da esmola a figura do retesamento vertical expressa na compostura do cidadão malogrado, possivelmente fazendo as vezes de uma matriz primordial da presença que passaremos a encontrar depois na circulação pelas ruas da cidade – como então consideraremos a cena de arremate ainda nesse bloco, o roubo do relógio? Numa encruzilhada de caminhos entre as sinuosidades paisagísticas do Parque a silhueta obesa do cidadão vitimado extingue qualquer especulação próxima da anterior oposição ativa (fig.15). O único fato que pode, mesmo que demasiado fortuito, nos chamar a atenção é ter o roubo sido engendrado num momento em que, justamente antes de acender o cigarro, todos os três dirigem seu olhar para cima, nos sendo apresentado um contraplano com aviões zenitais. Em seguida eles se despedem do cidadão e o Malandro dá-lhe o esbarrão furtivo.

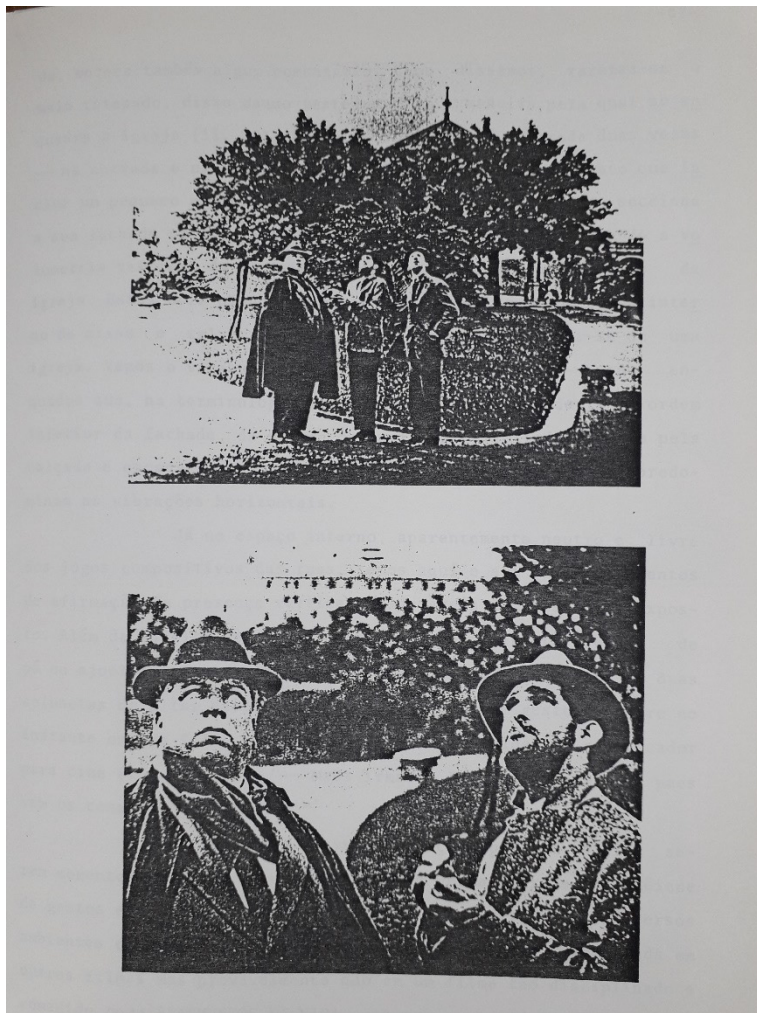


Fig. 15 - Filando cigarro no Parque, com aviões zenitais

Investigando a coerência interna das configurações espaciais e modulação de corpos com que o filme trabalha, valeria a pena completar o quadro com algumas observações que lhe possam servir de mote ou de moldura. Nos seus primeiros planos, em que nos são mostrados casa em construção, seus andaimes e trabalhadores, encontramos já uma ritmicidade, certa cadência na ritmação de verticais compondo as cenas

(fig.1), embora sem aquela ostensiva crispação das ruas. Essa verticalidade primeira, anterior à ostensividade espasmódica e vigilante das ruas, é porém decisiva e fundante, malgrado faísque mais rareada, se dissipando pelo andamento da narrativa — de início ela acaba se associando a um pesar, e ao próprio peso dos corpos: a queda do pedreiro, o soerguer do órfão, e depois o erguer-se não só dos prédios como da cidade, por fim o erguer-se do olhar buscando aviões a pino. Também naqueles três planos em fusão, nos quais se apresenta São Paulo “COBRINDO-SE DE ARRANHA-CÉOS, ESTEIRANDO-SE DE PRAÇAS” — como dizem as cartelas —, deparamos com essa síntese em que o elemento vertical comparece, porém atestando que “A CIDADE CRESCIA, DESAFIANDO AS NUVENS, LEVANDO NESSA ANSIA INCONTIDA O SUOR DE OPERARIOS HUMILDES” (fig.3) — embora sem o mesmo efeito dos intertítulos, mas em bem enquadrados cartões postais moventes, *establishing shots* para situar uma estória de lampejos verticais inexoráveis. E, a bem da verdade, fatais; ou anúncios de alguma surda fatalidade.

A sequência final, que urde a regeneração do Vagabundo e demarca sua conversão, merece também alguma análise. Como dissemos, ali se rarefaz o meio retesado, disso dando testemunho já a maneira pela qual se enquadra a igreja (fig.9). Exteriormente, ela é mostrada duas vezes — na entrada e na saída do Vagabundo —, num enquadramento que inclui um pequeno movimento em panorâmica horizontal e que secciona a sua fachada sempre na altura do primeiro entablamento, abstraindo a volumetria vertical da parte superior, característica de todo tipo de igreja. Estes dois *takes* externos, planos pedestres e chãos, são precedidos de um plano interno da missa, e talvez só por isso temos certeza tratar-se de uma igreja. Vemos o Vagabundo entrar — e mais tarde sair — num enquadre que, na terminologia arquitetônica, corresponderia à ordem inferior da fachada, da altura da porta, e delimitada embaixo pela escadaria e a

calçada num conjunto equilibrado, ou em que até predominam as vibrações horizontais.

Já no espaço interno, aparentemente neutro e livre dos jogos compositivos das ruas, temos aqui e ali alguns momentos de afirmação da presença vertical coadunáveis com o sistema exposto. Em sua ambiência singular em face do conjunto da fita se destacam sobre um estável fundo escuro figuras mais ou menos bem iluminadas. Além da fileira de fiéis em posturas naturalmente eretas, de pé ou ajoelhados, nos planos relativos ao sermão enquadram-se duas claríssimas colunetas do altar bastante contrastadas; e há um gesto do padre no instante em que fala, apontando com bastante evidência o indicador para cima: — “MEUS IRMÃOS! DA EXPERIÊNCIA DOS PAES VEM OS CONSELHOS AOS FILHOS!” (fig.16).

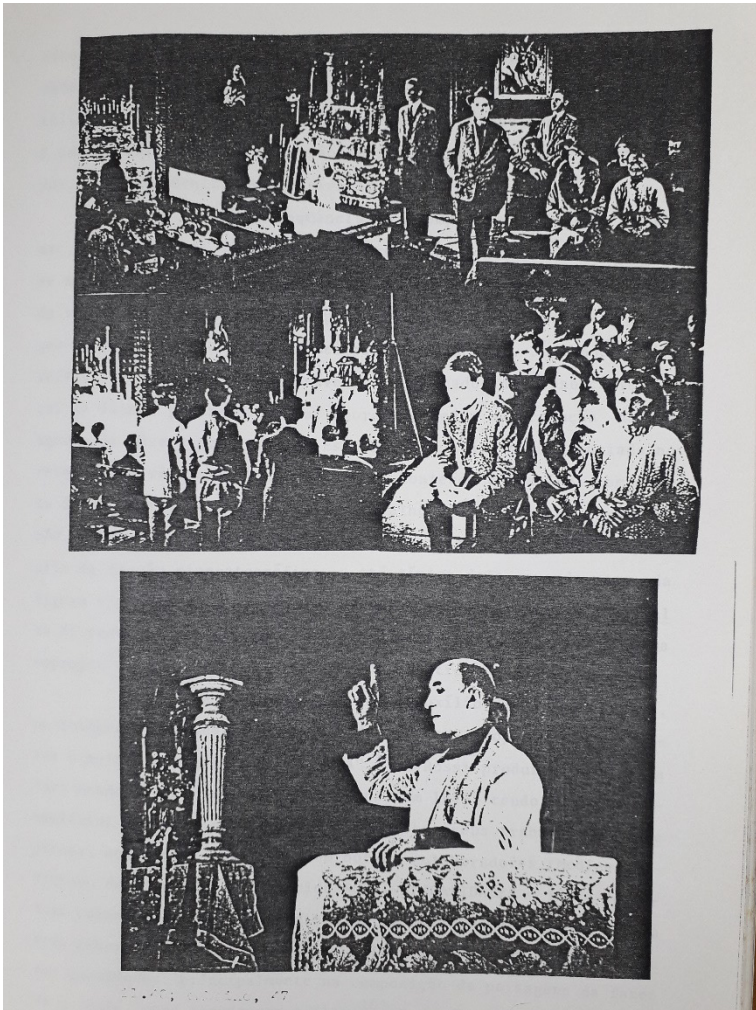


Fig. 16 - A sequência da missa

Contra todas estas observações pode-se objetar serem momentos isolados de um filme que na verdade expõe uma plêiade de gestos e estímulos visuais distintos, sugeridos pelos diversos ambientes e situações. Esta objeção estaria decerto justificada em outros filmes mas provavelmente não em um filme tão disciplinado de comedimento como *Fragmentos da vida*, com sua austeridade na escolha de ambientes,

simplicidade na construção dos cenários²⁰, parcimônia nos gestos e movimentação dos atores. Já em 1922 Mário de Andrade escreve, na revista *Klaxon*, entre aplausos e restrições ao recém lançado filme de Medina, *Do Rio a São Paulo para casar*: “De quando em quando um gesto penosamente ridículo... Num film o que se pede é vida. É preciso continuar. O *apuro* seria preconceito esterilizante no início de empreitada tão difícil como a que a Rossi Film se propõe”²¹. Não restaram imagens nem cópia do filme para podermos avaliar, mas nos fica a sugestão de que, se talvez nas fitas seguintes Medina tivesse evoluído no controle dos gestos, não teria sido exatamente na direção aconselhada por Mário; ao menos se cogitamos o uso de alguma espontaneidade mais vital. A inclinação de Medina, mesmo que pragmática e simplificadora, para um *trabalho apurado de mise en scène e décor*, nos leva a supor nele uma intuição criteriosa, sobretudo para com a elaboração visual de seus filmes. E, se comparado aos contemporâneos, uma destreza rara na obtenção de resultados estéticos a partir dos recursos técnicos mais triviais.

Para tanto contava com o auxílio de Gilberto Rossi (1882-1971), um fotógrafo cuidadoso, “considerado por seus próprios companheiros o melhor cinegrafista da época”²². Rossi produzira e fotografara desde o primeiro filme de Medina, em 1919, tendo colhido comentários favoráveis na imprensa. Se bem que tratamos de elogios e adjetivações como “photographia-nitida”, “limpa”, “desembaraçada e simples”, “bem focalizada”, que mais depõem contra os seus concorrentes da época do que lhe fazem uma real avaliação²³. Sobre seus trabalhos em cinejornal, que

²⁰ Há só dois cenários construídos num estúdio alugado de Joaquim Garnier – os interiores do restaurante e da igreja. Ver Galvão, M. R. *op. cit.*, pp. 232-233.

²¹ Mário de Andrade escreve sob o pseudônimo de “R. de M.”, *Klaxon* n°2, São Paulo, 1922, p. 16 (os grifos são nossos).

²² Galvão, M. R., *op. cit.*, p. 57.

²³ Ver *Klaxon* n°2, p. 16; e G. (Guilherme de Almeida), *O Estado de São Paulo*, 8/12/1929, p. 6. Sobre a questão da competência técnica dos cinegrafistas, ver: Galvão, M. R., *op. cit.*, pp. 47-48.

fazia sozinho ou com outros colaboradores (Medina participou de alguns) – o conhecido *Rossi-Actualidades* – já se registram comentários mais contraditórios. E na fotografia que fizera para Alberto Traversa em *O segredo do corcunda*, podemos conferir algumas qualidades, principalmente na composição de paisagens da fazenda de café, onde transcorre a fita²⁴. Em todo caso, tudo indica que ele seguiu em *Fragmentos da vida* os critérios cênicos de Medina, que também se considerava fotógrafo e cinegrafista, além de iluminador e maquiador, interferindo meticulosamente em todos os níveis de criação.

“Fotógrafo desde criança”, José Medina (1894-1980) veio a ser também um estudioso de fotografia, sócio-fundador do Foto Clube Bandeirante em 1939, época em que “pelas ondas da P.R.K.9, Radio Difusora, mantinha um programa diário sobre fotografia – ‘Instantâneos no Ar’ – no qual dava conselhos, anunciava as novidades, comentava as fotos enviadas por ouvintes e promovia concursos.”²⁵ Venceu um certame internacional de fotografias da Kodak em Genebra, 1933; e no IV Centenário da cidade de São Paulo em 1954 publicou um álbum comparativo sobre a evolução da cidade com fotografias suas, *São Paulo, o que foi e o que é*.²⁶ Para cada página do livro temos um diferente logradouro do Centro com três fotos e um pequeno texto. Em geral a 1ª

²⁴ Em depoimento a Maria Rita Galvão no *Crônica do cinema paulistano*, Medina deplora, juntamente com o resultado de *O segredo do corcunda*, todo filme feito por Rossi sozinho, embora reconheça sua perfeição artesanal, única em São Paulo na época (p. 231). Chega a dizer de Rossi que “não sabia usar a cabeça para coisa nenhuma”, e que “tinha que lhe dizer o que fazer até nos mínimos detalhes: ‘Você filma a tal distância de tal objeto, ilumina a cena assim, coloca a câmara em tal ou tal lugar’, etc. Não tinha a menor sensibilidade plástica, não sabia escolher um ângulo, nem arrumar um cenário. Era o Sr. Medina quem tinha que colocar uma cadeira, num primeiro plano, ou uma árvore, para dar plasticidade aos quadros. Mas Rossi tinha uma vantagem: obedecia sem discutir, seguia à risca as instruções do Sr. Medina” (p. 217). Ver também o depoimento de Rossi (pp. 195-208). Octávio Gabus Mendes, na *Cinearte* em que comenta *Fragmentos da vida* (11/12/1929), parece corroborar as palavras de Medina: “a photographia é genuinamente Rossi. Mas, sem dúvida é bem mais cuidada do que as pavorosas que elle costuma encaixar nos seus jornaes...” Cf. matéria sobre ele de Pedro Lima em *Cinearte*, 13/4/1927, p. 4. Veja-se também o artigo de Hilda Machado, “A Cor em Gilberto Rossi”, *Cinemais*, v. 09, Rio, 1998, pp. 85-95.

²⁵ Cf.: Cine Clube Bandeirante. “A fotografia vista como arte”, História, in: *Cine Clube Bandeirante* (sáite), disponível em <<http://www.fotoclub.art.br>>, acesso em 23/06/2019.

²⁶ Medina, José. *São Paulo, o que foi e o que é*. São Paulo, 1954, 52 p. il. Ver também: Galvão, M. R., *op. cit.*, pp. 208-238. Sobre o seu método de trabalho, ver seu depoimento a Alfredo Sternheim, *op. cit.*, pp. 27-31.

foto é da segunda metade do século XIX, a 2^a do início do século XX (1900-1933), e a 3^a daquele ano de 1954. Perfazem 47 lugares, todos apresentando eloquente diferença entre as três épocas. Medina não credita essas fotos além de dizer que pertencem à sua coleção, mas é possível biograficamente que a metade ou um terço delas sejam de sua autoria. Mesmo não sendo, o fato é que ele as selecionou especialmente para a publicação: se não escolheu entre o que fotografou, escolheu entre o que se fotografou. Intriga-nos ver nas suas eleições compositivas a veemência das linhas verticais regrando com energia a vista dos locais; e não apenas na atualidade, como mesmo nas primeiras décadas do século, quando altas edificações ainda inexistem.

Pela qualidade das composições e panorâmicas, uma provável participação de Medina, habitualmente não creditada, naquelas reportagens do *Rossi-Actualidades* poderia bem ter sido a inauguração da importante casa modernista de Gregori Warchavchik situada no bairro de Higienópolis, divisa com o Pacaembu, em março de 1930²⁷, aberta ao público com exposição de obras modernas de Tarsila, Brecheret, mobiliário do próprio arquiteto, e a presença de autoridades, alta sociedade, além de artistas como Lasar Segall, Oswald e Mário de Andrade. Esta edição do cinejornal abre intitulada “ARCHITECTURA MODERNISTA EM S. PAULO”, seguindo os dizeres: “GREGORI WARCHAVCHIK, ILLUSTRE PALADINO

²⁷ Trata-se da inauguração da Casa da rua Itápolis, 119 (hoje 961), em 26 de março de 1930. Mais importante talvez que a primeira casa modernista construída pelo mesmo arquiteto havia dois anos na Vila Mariana, esta segunda parecia mais manifestamente moderna. “Em 1925, Warchavchik escreveu um manifesto, publicado no *Correio da Manhã*, que é considerado o 1º manifesto brasileiro sobre a arquitetura modernista. Em um dos trechos, ele diz que ‘a nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo’” Para Ilda Castelo Branco, essa casa foi a pioneira da arquitetura moderna no País e também ápice da carreira do arquiteto. “Warchavchik defendia que o homem tem de acompanhar a arte do seu tempo. A casa é uma síntese de tudo o que ele aprendeu das várias tendências internacionais. Foi o mais importante acontecimento cultural, social e artístico da época depois da Semana de 1922”, afirma a arquiteta, estudiosa da obra de Warchavchik. Cf.: Bizzotto, Ana. “Casa modernista de 80 anos é restaurada e reabre para exposição especial”, *O Estado de S. Paulo*, 25/3/2010, disponível em <<https://saopaulo.estadao.com.br/noticias/geral,casa-modernista-de-80-anos-e-restaurada-e-reabre-para-exposicao,529237>> acesso 5/9/2020).

DA ARCHITECTURA MODERNA, APRESENTOU Á ADMIRAÇÃO DOS PAULISTANOS MAIS UMA DAS SUAS BELLÍSSIMAS REALIZAÇÕES: A CASA MODERNISTA, POR ELLE CONSTRUIDA NUM DOS BAIRROS MAIS FIDALGOS DE SÃO PAULO.” Outras cartelas entremeadas advertem: “O GRANDE INOVADOR ARCHITECTONICO TEVE A SATISFAÇÃO DE CONSTATAR QUE AS AUTORIDADES DO ESTADO E AS MAIS LIDIMAS REPRESENTANTES DA ELITE PAULISTANA RECEBERAM COM GRANDE SYMPATHIA A SUA BRILHANTE INICIATIVA DE RENOVAÇÃO ESTHETICA DA URBE BANDEIRANTE.” Quase no fim não deixa de anotar: “GRACIOSAS SENHORAS E SENHORITAS RETIRANDO-SE DA CASA MODERNISTA, DEPOIS DE LHE ELOGIAREM O CONFORTO E A ELEGANCIA.” Para além de tópico mundano próprio dos jornais da tela, seria quiçá registro único em *moving images* de uma *vernissage* nos moldes da Primeira República.²⁸ Podemos de fato sentir a sintaxe moderna nos efeitos compositivos, nos ambientes decorados e ângulos arquiteturais com luz generosa, e até por atribuição de estilo, por vezes enquadramentos despovoados, a destacar com apuro o arranjo singular de formas, cuidadosas curvas temperando o fasto retilíneo, outras vezes *takes* muito bem ocupados de distintas figuras públicas. Numa dessas panorâmicas *comme il faut*, isolado ao fundo de um alpendre pleno dos proeminentes convivas, surge um Mário de Andrade discreto, em pé, numa das mãos porta livros e revistas, parecendo quase sorrir.

Nas últimas sequências de *Fragmentos*, dentro e fora da igreja, a exemplo do que se passou no Parque D. Pedro II, o ambiente se descontrai um tanto, e a presença da verticalidade apenas se insurgirá providencial em instantes decisivos. A estória da dupla se emoldura assim, em seu início e seu fim, pela descontração da natureza ajardinada ou por toda a

²⁸ “O cenário inicial para a exposição da pintura e da escultura modernas, normalmente produzidas para o mercado, era o espaço interior do século XIX, em geral o *apartamento burguês*, e os primeiros museus dedicados a essa arte tinham uma escala correspondente, não raro com salões remodelados com características semelhantes.” Foster, Hal. “Caixas cinza”, *O que vem depois da farsa? Arte e crítica em tempos de debacle*. [2020] (tr. Célia Euvaldo, Humberto do Amaral) São Paulo: Ubu, 2021, p. 89 (grifos nossos).

circunstância ajuizadora em torno da igreja, a trégua acolhedora e obscura da missa, com seus fiéis. Nesse interior da igreja volta a surgir um encontro de equilíbrios naturais, para associar-se à evocação da mensagem de honradez soterrada na memória do Vagabundo. Juntando as diversas referências sobre possíveis significados da presença vertical no filme, poderemos pensar agora vagamente na produção de um agouro de advertência cívica; mesmo quando se associa aos valores cristãos. Esta advertência transcendental, consubstanciada no retesamento vertical, traz consigo um conteúdo compatível com aquela ótica cívico-institucional do Trabalho e da Ordem que vimos em *São Paulo, a symphonia da metrópole*. Só que aqui de uma mediação fabulada própria da ficção cinematográfica, e até típica dela, quando usa da figura e situações do vagabundo. O que não é típico, diante da falta de recursos de produção, é o refinamento de estilo que Medina empregou construindo a imanente expressividade plástica do filme.

Da adaptação

Dedicado roteirista e adaptador, e também aqui um autodidata, José Medina conta ter Adhemar Gonzaga se impressionado muito com o estilo avançado da sua “enquadração” (como ele chamava seus roteiros) de *Perversidade* (1920), comparando-o ao método de Anita Loos, roteirista da Fox e da Paramount²⁹. Medina estudava os filmes estrangeiros revendo-os várias vezes — apreciava Ince, Lubitsch, Stroheim, Griffith e Ford. A partir dos anos 1930 escreve e dirige inúmeras novelas de rádio, atividade a que se dedicou por 26 anos, chegando a escrever também uma peça tragicômica para Genésio Arruda, *O homem que vendeu a alma ao diabo*,

²⁹ Galvão, M. R., *op. cit.*, p. 216.

dirigida por ele no Grande Teatro Bandeirantes³⁰. Conta sobre suas novelas que “procurava sempre encontrar um fundo educativo nas situações que criava, para que, além de distrair, suas novelas encerrassem uma lição de moral que pudesse ser útil às pessoas”³¹.

O roteiro de *Fragmentos da vida* é uma adaptação do conto “O Guarda e o Hino” do escritor estadunidense O. Henry, publicado em Nova York em 1904. As soluções de adaptação empregadas vinte e cinco anos depois por Medina nos revelam questões interessantes. E tanto mais que podemos fazer contraponto ainda com uma adaptação norte-americana de 1952, bastante mais fiel ao conto³². Trata-se do episódio dirigido por Henry Koster, “O Guarda e o Hino” (“The Cop and the Anthem”), do longa *O. Henry's Full House*, que a Fox lançou no Brasil com o nome *Páginas da vida*. Na mesma época, era “encontrada por puro acaso no interior de Minas Gerais”³³ a única cópia de *Fragmentos da vida*, a tempo de ser programada e vista com certo entusiasmo na “II Retrospectiva do Cinema Brasileiro”, no MAM de São Paulo, como parte do *I Festival Internacional do Brasil*. Foi feita uma projeção de *Fragmentos* ao lado do episódio de *Páginas da vida*; diz o crítico B. J. Duarte, no catálogo da mostra: “Coincidência curiosa que nos permite hoje colocar, lado a lado, o cinema brasileiro do passado e o poderoso cinema dos Estados Unidos do

³⁰ Sobre a peça ver: Galvão, M. R., *op. cit.*, p. 227. Sobre as novelas de rádio, Medina diz que a série “Família Trapo” da TV Record, anos 60, fora inspirada na “A Família Encrocada” que escreveu por quatro anos para a Rádio Bandeirantes, *op. cit.*, p. 211.

³¹ Galvão, M. R., *op. cit.*, p. 223. Medina expõe aqui também uma peculiar concepção da necessidade de se combinar no filme comédia e drama.

³² Os letrados do filme de Medina e as referências bibliográficas sempre creditam o título “Soap”. Na tradução de Alzira Machado Kawall, da coletânea organizada por José Paulo Paes, *Contos de O. Henry*, 2ª edição, São Paulo, 1983 (a 1ª ed., *Histórias de O. Henry*, em 1964), chama-se Soapy o personagem principal de “O Guarda e o Hino” (tradução fiel ao original “The Cop and the Anthem”). Não sabemos de outra tradução, mas Medina, além de dominar o inglês conta ter *Fragmentos da Vida* nascido na sua estadia em Nova York em 1928, o que nos sugere ter trabalhado sobre o original (ver Sternheim, A., *op. cit.*, p. 31). Medina, no entanto, sobre a adaptação americana declarou ser o seu filme “muito mais fiel ao livro do que o americano. Eu dei muito mais atividade às cenas, dentro das minhas possibilidades” (p. 29).

³³ Duarte, B. J. *Retrospectiva do Cinema Brasileiro*. São Paulo, 1954.

presente. E mesmo sofrendo a comparação tremenda, não se diminui a modesta película de Medina”³⁴.

A versão ianque pôde adotar a mesma ambientação (ou *diegese*, na terminologia cinematográfica) do conto, a Nova York do início do século XX. Apesar do meio século que a separava do período em que foi publicado o conto de O. Henry, ela conseguiu reproduzir o itinerário do vagabundo pela *midtown* de Manhattan, possivelmente sem o recurso de estúdios, dada a raridade de cenas interiores e a verossimilhança alcançada. As locações externas utilizam espaços bastante amplos da cidade, sugerindo que apesar das transformações sofridas por aquele setor, afinal estamos em Nova York!, ofereciam-se ainda locações plausíveis para a ambientação *belle époque*. A *midtown* nova-iorquina encerra atributos culturais que O. Henry, grande cronista-sentimental das ruas da cidade, soube explorar na economia do seu conto. Soapy, o vagabundo, desperta na Praça Madison e, decidindo-se pela sua empreitada extraordinária, vai subindo a Broadway. Se ele descesse a Broadway, rumo ao sul, em poucas quadras já estaria entrando na *downtown*, encaminhando-se para o setor que concentra as atividades comerciais e financeiras da cidade. Subindo, ia de encontro ao ponto de maior movimentação de *show business*, região de teatros, restaurantes e casas noturnas. Quando no fim desvia pela direita, ganhando as avenidas de leste, entra numa região residencial mais valorizada, cenário de sua conversão instada pelo hino que ouve soar de dentro da igreja.

Na São Paulo de 1929, guardadas as devidas proporções, talvez o trajeto de maior correspondência devesse fazer o Vagabundo rumar para o oeste, pelo Triângulo, atravessando o Anhangabaú. A região ao redor do Anhangabaú é a que concentraria as atividades mais aproximáveis às da

³⁴ *Idem*.

Broadway, e tomando-se uma direção tanto à direita como à esquerda da Praça da República, a Consolação ou o Campos Elíseos, poderíamos ter de São Paulo uma paisagem um pouco mais análoga ao derradeiro cenário *east side* da *midtown* nova-iorquina, tendo em vista as cercanias do Parque Dom Pedro II.

Talvez por motivos de produção — todos comentavam a sua rapidez em esquematizar e filmar ³⁵— Medina, movido pela precariedade de recursos e seu espírito prático, tenha evitado daquelas regiões centrais da Paulicéia o “*brouhaha* tumultuário” externado em caligrafia caprichosa na cartela do *São Paulo, a symphonia da metrópole*. Externas com muitos figurantes implicam um dispêndio muito maior; lembramos que apenas na cena da vitrina quebrada Medina reuniu um grupo de passantes de uma dezena de pessoas, pois nas outras reuniam-se no campo filmado um máximo de cinco ou seis transeuntes, predominando as cenas com uma média de três pessoas. Isto faz supor que ele filmou nas redondezas do Parque em momentos de pouca movimentação.

Há indícios de que *Fragments* tenha sido rodado depois do inverno, já na primavera de 1929, e de todo modo, para exprimir o frio que atormentava o Vagabundo pelas ruas de São Paulo, mesmo se fosse no inverno local, exigiria investimento extra nos figurinos da frequência das ruas do Centro paulistano. O início de inverno em Manhattan seria de fato não só mais frio como mais cinzento, com o dia bem mais curto que o paulista. No conto de O. Henry, embora haja certa indefinição temporal, predomina a ideia da jornada de um dia, no fim do qual já está mais claramente definida a situação noturna, sem que soubéssemos em que ponto se deu o escurecimento ³⁶. Essa ambiguidade do conto, aliás já

³⁵ Sterheim, A., *op. cit.*, pp. 28-29.

³⁶ Compreende-se que o restaurante por onde Soapy inicia suas tentativas esteja, mesmo de dia, com as luzes acesas visíveis da calçada (Henry, O. *op. cit.*, p. 66), mas já a luz coada pelos vitrais da igreja de que ouve o hino sugerem

sugerida pelo ambiente feérico que nos vem à mente ao tratar-se da Broadway, apesar da proximidade do amanhecer de Soapy e do despecho mais de bairro residencial, confere à sua jornada um clima de irrealidade sutil. É certo que a introdução de vida noturna complicaria bastante as coisas para Medina, senão pela dificuldade técnica de se filmar à noite, já pela brutal diferença de realidade na vida noturna. A impressão é de que qualquer tentativa soaria como falácia ou arremedo. Ao preferir o despojamento de sua esquematização abstrata na composição da cidade, Medina, que conhecia Nova York, desloca equivalências, renunciando a qualquer pretensão neste sentido.

Ao universo dos espetáculos bastou-lhe uma única referência: se enquadra defronte ao restaurante uma entrada acanhada dum cinema de bairro, o Cine Theatro Phenix (com lotação máxima entretanto pouco modesta, 1.008 lugares), rua Domingos de Moraes entre França Pinto e Fontes Junior, no arrabalde longínquo da Vila Mariana, perto do atual Metrô Ana Rosa. Seria a pé quase uma hora do Centro, cerca de quatro quilômetros; havia porém no local linhas de bonde.³⁷ Medina teria residido nestas imediações, sem dúvida bem mais altas e íngremes da cidade, em relação à várzea do Tamanduateí. Isto contradiria a verossimilhança que nos fica das planuras contíguas ao parque Dom Pedro (excetuada a colina histórica) extensão que, de alguma maneira, o nosso imaginário fabricaria para este bloco de deslocamentos da dupla.

Aparecem na entrada do cinema uns pequenos cartazes do filme paulistano rodado em Mogi das Cruzes, *A Escrava Isaura* (1929), de

situação noturna (p. 70). Algumas situações, como a comemoração de vitórias esportivas, também sugerem, ainda no meio da jornada, situação noturna (p. 69).

³⁷ Cf.: “Salas de cinema em São Paulo: 1895-1929”, no sítio *Arquivo Histórico de São Paulo*, disponível em <<http://www.arquiamicos.org.br/bases/cine.htm>>. O Phenix divulgava acesso por linhas de bonde, ver anúncio n’*O Estado de S. Paulo*, 21/1/1924, p.8.

Antônio Marques Filho ³⁸, e de *Solidão* (*Lonesome*, 1928), fita nova-iorquina do húngaro Paul Fejos (fig.17). Os dois filmes guardam diferentes relações com *Fragmentos da Vida*. Gilberto Rossi, o fotógrafo, e Alfredo Roussy, o ator do “Malandro”, também participaram d’*A Escrava Isaura*, adaptação hoje desaparecida do romance de Bernardo Guimarães, publicado em 1875. *Solidão* está para o crítico Jonathan Rosenbaum entre os filmes do final do período mudo que melhor conseguem uma rara síntese entre o mais avançado cinema estadunidense e os influxos recentes da vanguarda europeia na sofisticação da linguagem visual.



³⁸ Ver: Galvão, M. R., *op. cit.*, pp. 284-288). Foi lançado em 21/10/1929, e *Fragmentos da Vida* em 6/12/1929 (Bernardet, J.-C. *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935 jornal O Estado de S. Paulo*).



Fig. 17 - Solidão, e A Escrava Isaura, em cartaz no Cine Theatro Phenix

*O filme de Paul Fejos é um amálgama quase perfeito de técnica e energia cinematográfica norte-americana, combinado com uma rica herança de influências europeias – que vão desde o impressionismo francês ao expressionismo alemão passando pelas técnicas de montagem desenvolvidas pelos russos. Tais poéticas da cidade grande cinematográfica do final da década de 1920, como Metropolis de Fritz Lang, Berlim, symphonia de uma cidade de Walter Ruttmann, Aurora de F. W. Murnau (todos de 1927) e A Turba de King Vidor (1928), todos ajudaram a estabelecer parte do seu background. Mas Solidão atesta uma linguagem visual internacionalmente sofisticada a que poucos outros filmes do período podem se equiparar*³⁹.

E de volta às esquinas de bairro paulistanas, acrescenta-se que na acomodação de Medina, dentre as peripécias de Soapy, a única que não foi

³⁹ “Paul Fejos’ film is a near-perfect amalgam of American filmmaking technique and energy combined with a rich heritage of European influences – ranging from French impressionism through German Expressionism to the techniques of montage developed by the Russians. Such related poetic, big-city films of the late Twenties as Fritz Lang’s *Metropolis*, Walter Ruttmann’s *Berlin, Symphony of a Great City*, F. W. Murnau’s *Sunrise* (all 1927), and King Vidor’s *The Crowd* (1928) all helped to establish part of its background. But *Lonesome* testifies to an internationally sophisticated visual language that few other movies of the period can equal.” Rosenbaum, Jonathan. “Lonesome”, *The Movie*, n°117, Londres, 30/8/1982 (tradução nossa).

transposta para São Paulo ocorre em frente a uma entrada iluminada de teatro. Ao ver ali um “policial rondando imponentemente, (...) agarrou-se à tábua salvadora da ‘conduta desordeira’”. Berrou, dançou e esbravejou como um bêbado, fazendo “tudo quanto sabia para perturbar os circunstantes”. O policial girou seu bastão, voltou-lhe as costas e observou a um cidadão: “É um dos rapazes de Yale, comemorando a surra que deram no colégio Hartford. Barulhento, mas inofensivo. Temos ordens de deixá-los em paz”⁴⁰. Na leitura destas linhas ressaltam-se alguns contrastes com o que vimos em *Fragmentos da vida*, onde não surge qualquer descontração dos guardas, flexibilidade dos homens da lei e da ordem. Alguém pode pensar que também aqui provavelmente estudantes como os do Largo São Francisco fossem tolerados numa comemoração qualquer. Mas Medina, além de não nomear os personagens ou grupos específicos da cidade, tal como a naturalidade de O. Henry o faz com Yale ou Hartford, não abandonaria sua coerência para deixar-nos supor a viabilidade de arruaças numa cidade que parece toda ordenada para o trabalho.

Confirma tal inclinação a mudança feita na adaptação do episódio do guarda-chuva. No conto, diante de uma tabacaria, o “homem bem trajado”, fumando charuto, pede desculpas a Soapy pelo engano: — “...apanhei-o hoje de manhã num restaurante...”⁴¹ Já o nosso cidadão dirá ao Vagabundo: — “COMPREI DE UM DESCONHECIDO QUALQUER ESTE GUARDA-CHUVA. NÃO SEI A PROCEDÊNCIA. SE É SEU... LEVE-O...”. Na passagem do conto, o cidadão elegante é mais bem educado, e ao mesmo tempo displicente na explicação. O nosso cidadão não diria “apanhei-o”. Ele não sabe a procedência, mas por tê-lo comprado de um qualquer. No planalto paulista as interações sociais da vida cotidiana seriam mais disciplinadas pela ordem inscrita nas indelévels relações de troca postas em vigor pela lógica do dinheiro.

⁴⁰ Henry, O. *op. cit.*, p. 69.

⁴¹ *Ibid.*, p. 70.

Tanto as encenações de algazarra quanto as de indivíduos mais “folgados” trariam para Medina inconvenientes, talvez ainda por outros motivos além desses apontados de uma tendencial ordenação trabalhadora — mesmo pesando-se a sua proeminente voga numa “paulicéia desvairada”, pelo que nos indicaria nossa crônica, a literatura, os jornais, a historiografia e o memorialismo. Digamos que, assim como não se aproxima dos lugares elegantes ou tradicionais de São Paulo, a fita não quer especificar os seus personagens sociais segundo atributos muito locais. Sua abstração “universal” é preciosa para manter-se determinada coesão enxuta de parábola moral.

As pessoas com quem o nosso Vagabundo cruza nas ruas não parecem destacar-se especialmente de um certo padrão médio. Talvez à exceção daquele que dá esmola ao Malandro, temos um padrão de elegância e de maneira de vestir-se algo modesta (e gestualidade comportada, exceto de novo o Malandro em suas irrupções calculadas), se comparamos por exemplo com o que vimos pela câmera curiosa e versátil de *Panorama da cidade de São Paulo* (1927). Lá, simplesmente postando-se no Anhangabaú diante do Mappin e alguns pontos mais concorridos do Centro, o filme amador de viagem do Sr. Hikoma Udihara, captava com bastante liberdade de movimentos em sua leve câmera 16mm, no meio de grande movimentação, um verdadeiro *footing* da cidade, algumas mulheres vestidas já com mais elegância, deixando-nos a impressão de considerá-las parte das atrações turísticas que buscava na paisagem de São Paulo. (fig.18) Este imigrante japonês, em rara composição de movimentos a um tempo exploratórios e tímidos, expansivos mas educados, constitui no quadro geral de olhares filmicos sobre a urbe paulistana da época, e face aos demais registros encontrados, *naturais* ou *posados*, viria a se configurar numa diametral oposição.

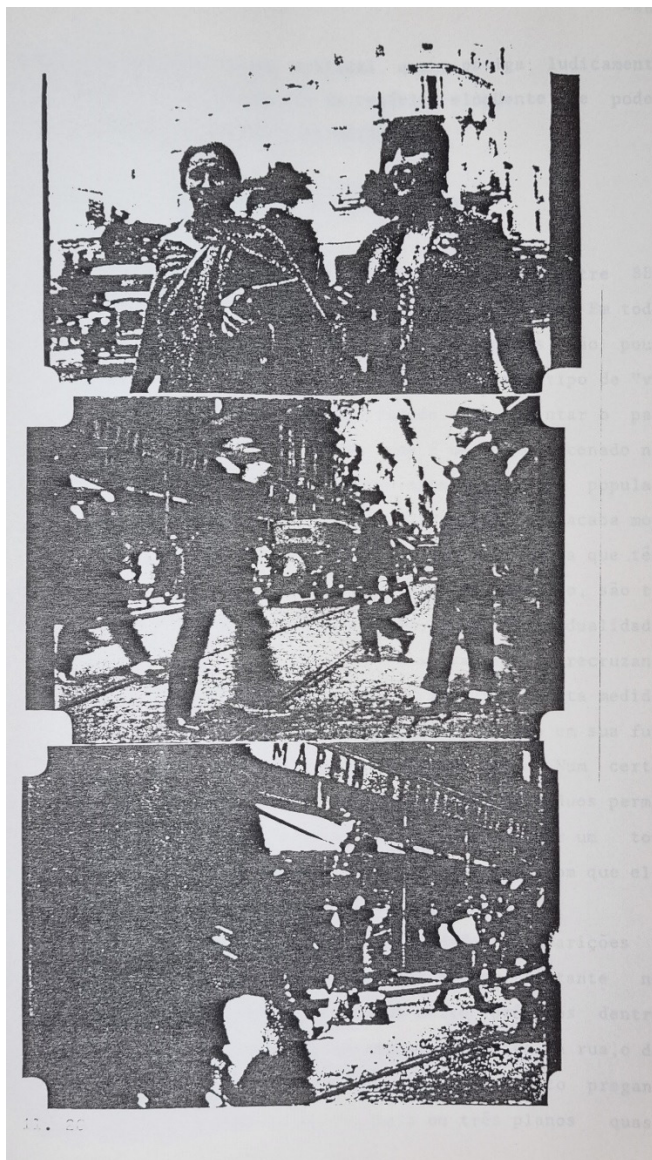


Fig. 18 - O footing do Centro, pela câmera amadora de Udihara

Os tipos humanos

Observaremos que também a moça abordada pelo Vagabundo, representada por Áurea de Aremar, em nada escapa ao quadro humano

do filme. No conto, à primeira vista “uma moça de aparência modesta e cativante”, num segundo momento “refinada e elegante”⁴², ela olhava uma vitrina e, depois de cortejada sem prudências, vai agarrar-se a Soapy como se o conhecesse há muito, dizendo-lhe à parte que só não respondera antes porque o guarda estava olhando.

No filme de Koster, interpretada por Marilyn Monroe em começo de carreira, a moça ganha uma meiga intrepidez borbulhante, marca da atriz, ofuscando talvez o motivo mais profissional que guiou seus gestos (fig.19). Não se verifica porém muita distância da concepção de O. Henry. Consideravelmente oposta é a “mocinha direita” de Medina. O tipo de Áurea, sorridente mas discreto, de alguma iniciativa mas recatado, nada tem de “oferecida”, cabendo-lhe mais o coloquialismo “bem família” — senão para os padrões da nossa classe média, pelo menos para os estatutos do mundo cinematográfico. Áurea de Aremar (pseudônimo) não era atriz. Segundo Medina seu nome era “qualquer coisa em ‘... insky’ (...) Era uma húngara”⁴³. Guilherme de Almeida definiu-a como “bem ‘photogenica’ — o que já não é pouco; e sente-se que apenas se limitou a obedecer ao seu bom director — o que já é muito...”⁴⁴ (fig.20) Não é à toa que o nosso Vagabundo a reencontra no interior da igreja, quando calha de sentar-se ao seu lado, numa sequência final bastante reinventada por Medina. Seguida por suspeitos quando salva pela aparição do Vagabundo numa esquina industrial como as do Brás, ela estava encaminhando-se, agora sabemos, para a missa! A moça nova-iorquina fora com desculpas despistada na primeira esquina por Soapy, e dela não mais ouvimos falar. Já esta, ladeia-o na missa, o momento sublime dele, seu regenerador encontro consigo mesmo, e da escolha do seu correto tino e destino neste

⁴² *Ibid.*, p. 68.

⁴³ Galvão, M. R., *op. cit.*, p. 237.

⁴⁴ *O Estado de S. Paulo*, 8/12/1929, p. 6.

interior de igreja. A reaparição da moça integra-se assim ao contexto em que o Vagabundo decide “tomar juízo”. Sem intimidades, ela também não se mostra alheia: lembra-o de tirar o chapéu e do momento de ajoelhar-se, revelando tê-lo reconhecido. Olha-o com simpatia e até um certo interesse, mas sem fugir aos moldes da conduta reservada (fig.21).

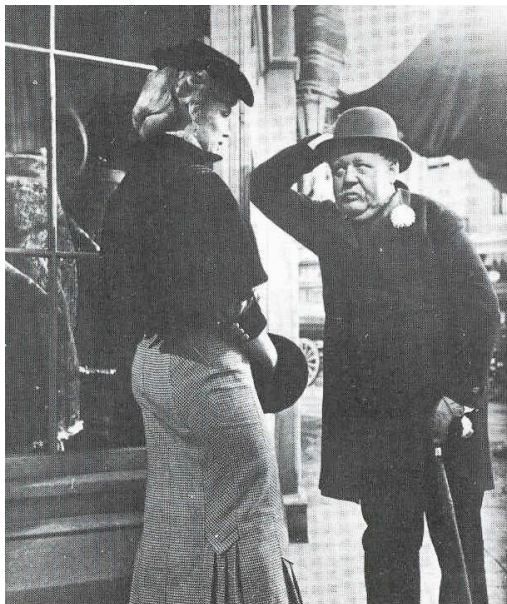




Fig. 19 – Marilyn em início de carreira e o seu papel em “O guarda e o hino” (1952)



Fig. 20 - Áurea no assédio que não deu certo



Fig. 21 - Casualmente o vagabundo e a moça se encontram na missa

Na cena, ela acaba fazendo parte do inventário de valores evocado pela mensagem paterna, regeneradora do Vagabundo. Já a conversão de Soapy nas versões ianques, literária e cinematográfica, se dá sem que ele entre na igreja: — agarra-se solitário a um gradil lateral da calçada, tangido pelo hino que lhe revolve o passado. É curioso ver de que modo Medina traduziu esta sonoridade enlevante por valores visuais e procedimentos próprios da linguagem silenciosa do cinema. O conto descreve a corrente de sentimentos e a revolução em seu estado de espírito desencadeadas pela audição daquelas notas de órgão, e o faz usando a terceira pessoa, recurso dos mais convencionais para a situação, em literatura, o *discurso indireto*.

As soluções de adaptação mais usadas no cinema silencioso levam para as cartelas algo deste mesmo discurso indireto em terceira pessoa, isso quando não o fazem ir total ou parcialmente para a forma do diálogo. Esta última solução pede às vezes a criação de personagens inexistentes no original. É o que fizeram Medina e Koster criando um parceiro para o vagabundo, é bem verdade que com características bem diferentes; mas isto veremos à frente. Continuemos na cena da transformação final: já analisamos a estruturação visual dos planos no interior da igreja com as contingentes ou súbitas aparições verticais; há a moça ao lado, e o sermão do vigário que o remete à infância esquecida. Pouco antes das palavras do padre que propiciam a lembrança em *flash-back*, o nosso Vagabundo, meio desconsolado, olha em três direções. Para a moça, depois para um senhor com um menino ao lado, ajoelhados junto a um oratório lateral (fig.22), e finalmente para o padre – a este último ele está olhando num plano que o enquadra ao lado da moça apenas. A colocação daqueles dois, velho e criança reunidos, contritos num canto da igreja, mesmo que meio tosca e fortuita, não nos soa gratuita. Num filme em que não aparece mais nenhuma criança, esta, ainda ao lado de um pai ou avô, se vê associada àquela outra, entregue “ao destino...” Apesar de ser um plano rápido, também compõe esta situação evocativa da lição paterna. O sermão do padre traria ao apontar para o alto a mensagem peremptória (fig.23). Ao lado da moça direita e do caminho da retidão apregoado pelo padre e pelo conselho longínquo do pai, forma-se um clima perfeito para a compreensão do sentido transformador das palavras rerepresentadas em *flash-back* na reprisada cartela, em sua devida e vultosa reminiscência: “SÊ SEMPRE HONESTO, SEMPRE TRABALHADOR... O TRABALHO TE ABRIRÁ O CAMINHO DA HONRADEZ...”.



Fig. 22 - Pai, filho, espírito santo.

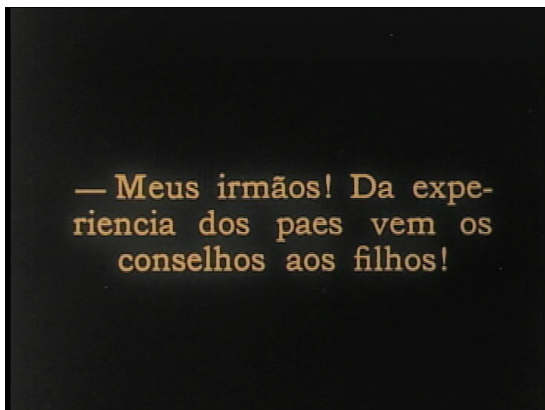


Fig. 23 - Mensagem do padre ao apontar para os céus

Nesta sequência toda foram usadas até que poucas cartelas, se comparadas à página inteira usada por O. Henry para descrever a transmutação do personagem ⁴⁵. Antes das cartelas já referidas, do padre ou do pai, só temos uma outra, já em meio à missa: “NA ALMA DO VAGABUNDO DESPERTOU A NOÇÃO DE SUA INUTILIDADE NA VIDA”. E depois, fora da igreja, a quarta cartela, separada da quinta por um plano curto do Vagabundo conversando com o Malandro: — “ARREPENDEI-ME DE TER SIDO

⁴⁵ Henry, O. *op. cit.*, pp. 70-71.

TÃO INÚTIL. NÃO MEREÇO NEM O AR QUE RESPIRO... VOU CONSEGUIR UM EMPREGO E SEGUIR O CAMINHO QUE CABE AOS HOMENS DE BEM...”; “DE HOJE POR DEANTE, HEI DE TORNAR-ME DIGNO DE TUDO PELO TRABALHO!”

Todo este engenho para “traduzir” aquilo que no conto é efeito de um mavioso apelo auditivo, caso torne, no entanto, pela visualidade os seus fatores mais “objetivos”, parece eliminar junto com o hino uma dimensão “subjéctiva” que dava espessura ao personagem. ⁴⁶ Em *Fragmentos da vida* o personagem ficou mais plano, motivado inequivocamente pelo que vemos na tela, pelo que podemos completar nas cartelas, pelos fatores morais explicitados desde o início. O. Henry não dá ao seu conto nada semelhante a esta moldura moralizante da mensagem paterna: Soapy desperta com frio no banco de jardim e já sai ruminando sua empreitada. A ironia do conto está em distinguir da catarse musical esta sua atitude como uma espécie de fato instintual – pelo sentir do frio, e da catarse musical. Desse naturalista carinhoso que descreve uma fauna submersa na metrópole estadunidense até aquela fábula brasileira moralizante, diversos detalhes passam despercebidos na adaptação coerente de Medina. Mas o que não pode deixar de ser notado é o surgimento da figura paterna, ausente completamente em O. Henry. O contista norte-americano simplesmente não nos fornece dados sobre a formação ou infância de Soapy, exceto numa única frase, na passagem em que se dá a sua conversão: “E o hino executado pelo organista algemava Soapy à grade de ferro: ouvira-o muitas vezes nos dias em que sua vida incluía coisas como mães e rosas e ambições e amigos e pensamentos e colarinhos imaculados.” ⁴⁷ Refletirá logo em seguida sobre o seu amargo destino e “os motivos sórdidos que lhe constituíam a vida”. Mas destaca-se

⁴⁶ Apesar de anunciar em sua propaganda uma “synchronização caprichosíssima” (*O Estado de S. Paulo*, 4/12/1929) “feita em discos Vitafone a partir de músicas especialmente arrançadas” (Galvão, M. R. *op. cit.*, p. 235), não se sabe se Medina, que eliminou o hino já no título do conto, creditado nos letreiros do filme como “Soap” (em vez de “O guarda e o hino”), teria colocado algum hino naquele momento decisivo. Em geral estas sincronizações eram precárias e só se propunham a fazer fundo musical. A versão de Koster usou o hino, embora sem restringir-se a ele.

⁴⁷ Henry, O. *op. cit.*, p. 71.

na lacônica enumeração das virtudes soterradas a menção de sua mãe. É a figura da mãe que se mistura à perspectiva recomposta de sua vida abandonada ao relento.

Sobre o vagabundo paulistano pairam sombras paternas, eflúvios que o fazem reconciliar-se pelo trabalho com “O CAMINHO DA HONRADEZ”. Do ponto de vista psicanalítico esta diferença ganha contornos simbólicos muito importantes. Sabe-se que a figura do pai pode adquirir um peso simbólico que se associa bastante às características que estamos encontrando no filme. A presença do pai carrega consigo a autoridade de um mundo regrado por leis e proibições que constituem uma postura civilizadora.

É evidente que o filme canaliza todo simbolismo numa economia dramática moralizante. Em vez do tremular preemptório da bandeira nacional concluindo *São Paulo, a symphonia da metrópole*, esse outro fecho de ouro de *Fragmentos da vida* noticiará o suicídio do Vagabundo na prisão, o que completa a sua desgraça e nos comunica ter sido tarde demais aquela sua regeneração. Não se brinca com o destino. E este já havia lançado as suas redes. Não se pode semear o mau exemplo contando com a tardança da lei, pois ela não pode ficar aguardando arrependimentos. Nosso personagem colheu o fruto de gestos que, apesar de tudo, não foram completamente seus: — em todo o filme ele não demonstrava muito convincentemente qualquer queda para o crime de sua parte. Ele é levado às grades pelo crime do colega. Malgrado a série de flagrantes malogrados, ele de qualquer modo pagou por algo de errado que, no fundo, e de fato fez: andar em má companhia.

No conto, Soapy era interrompido em suas divagações de regeneração inaudita em frente a igreja por um guarda que o prende sem nenhum motivo além de “vadiagem”. A ficção de O. Henry se conclui com estas linhas:

Soapy sentiu uma mão sobre seu braço. Voltou-se rapidamente e deu com o rosto largo de um policial.

– Que está fazendo aqui? – perguntou-lhe o guarda.

– Nada – respondeu Soapy.

– Então venha comigo – intimou o policial.

– Três meses na Ilha – sentenciou o juiz, no Tribunal de Polícia na manhã seguinte ⁴⁸.

“Ilha” era a penitenciária almejada pelo vagabundo. É exemplo de um final inesperado, os conhecidos *twist-endings* de O. Henry. Causaram sensação na época. A crítica enxerga superficialidade neste recurso. Apesar do sucesso, a crítica não gostava muito e chegou “mesmo a acusá-lo de ter abastardado em vulgar *estratagema mecânico* o formalismo bem urdido dos contos de Edgar Allan Poe”, conforme nos adverte seu editor e tradutor brasileiro, o ensaísta e poeta José Paulo Paes. ⁴⁹ Ele nos lembraria que nas figurações do universo *fin de siècle* os frisos, ramagens decorativas e estruturais no estilo *art nouveau*, evoluíam e terminavam por caprichosas reviravoltas. De fato, estes arremates finais quebram a previsibilidade da ação dos personagens e deviam, em consequência, lhes emprestar maior complexidade ou espessura, o que termina ocorrendo um tanto ilusoriamente pela artificialidade do recurso. O conto de *twist* apenas esboçaria uma complexidade de atributos diluída em seus personagens. Eles têm as contradições que lhes dariam espessura convertidas em simples paradoxos do destino, pois recursos como este do final inesperado instalam no enredo um *deus ex machina* que “reina tiranicamente” ⁵⁰, escolhendo a sorte dos personagens.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Paes, José Paulo. “Notícias sobre O. Henry”, in: Henry, O. *op. cit.*, p. 11 (grifos nossos).

⁵⁰ A expressão é de José Paulo Paes, *Idem, ibidem*.

Poderíamos ter ficado predispostos a qualquer *happy end* otimista, pensando as representações silenciosas de São Paulo, em que já vimos, na *Symphonia*, esquecendo seu arremate em *chave de ouro*, anteriormente, bem logo após da sequência do jogo lotérico, aquela mão enorme sobre o Anhangabaú, providenciando caridade para os necessitados, como um *deus maquinico* que lá dos céus navega, podendo em trucagem colher dos afortunados que de mãos ávidas só empilhavam dinheiro, para premiar embaixo estendida a uma mão humilde. Mas Medina, não bastasse a má sorte do vagabundo, recheou-a com uma lição mais que amarga, fazendo-o pagar alto preço, matar-se de desgosto na prisão, abotoar o paletó.

É muito distinto dum modelo hollywoodiano, em que já naquela época King Vidor se viu constrangido a trocar seu final pessimista por uma das cinco opções positivas trazidas por seus produtores em *A Turba* (*The Crowd*, 1928), fita aliás de contrapontos extremados com *Fragmentos* pelo seu prisma crítico da vida metropolitana dos nova-iorquinos. Em face do arremate paulista duro e inopinado é preciso lembrar também que aqui os cineastas sofriam arbítrios enormes da Censura local, tendo Medina visto um filme seu, *Perversidade* (1921), ser proibido simplesmente (ou perversamente?) porque nele “apareciam dois soldados reais da Força Pública”⁵¹. E um filme com personagens vadios poderia, sim, ser visado se não acenasse com punições severas.

A visão maniqueísta que se revela na diferença de atributos entre o Vagabundo e o Malandro merece interpretação. No conto, completamente solitário, Soapy ganharia na adaptação de Koster um parceiro que aparece pouco, nalgumas situações de diálogo. É um tipo mais jovem que ele, mais ingênuo e inexperiente, criado para dar a Soapy um *status*, por contraste, mais sofisticado e excêntrico. A interpretação de Charles Laughton chega

⁵¹ Ver: Galvão, M. R. *op. cit.*, pp. 229-230.

a dar-lhe alguns traços de *bon vivant*. Não se trata muito exatamente de ironia — que pelo senso comum humanista pode ver o filme como “irônico”⁵²—, mas antes de um bem dosado jogo de empáfia que, representando sentimentos mais delicados, nos situa entre a compaixão e algum *non-sense* (fig.24)⁵³. Estamos aqui bastante próximos de O. Henry, cujo afeto pelos vencidos ou pobre-coitados da metrópole acaba dotando seus personagens menos favorecidos, os *underdogs* nova-iorquinos, de “sentimentos e de um refinamento moral quase inverossímeis”⁵⁴. É plausível imaginarmos que no Brasil aquele desempenho de Laughton esteja na base de personagens que fizeram sucesso desde os anos 1950 em programas humorísticos do rádio e da televisão com diferentes comediantes, seja o tipo maltrapilho do “primo pobre” ou o do mendigo que dorme ao relento — na figura de Borges de Barros e outros “caros colegas”, como Jorge Loredo —, e que falam por entonações aristocráticas de todo um *jet set* internacional com simples e verossímil intimidade.

⁵² Ver: Bandeira, Roberto. *A Literatura no cinema*. Rio: 1962, p. 45.

⁵³ “Ator inglês de rica experiência teatral (...) magnífico quando não se compraz dos próprios meios expressivos, empregou frequentemente a própria obesidade flácida para exprimir a odiosidade ou a vulgaridade de um caráter”. Castello, Giulio Cesare. *Il divismo*. Turim: 1957, pp. 303-304 (tradução nossa). No Brasil, podemos ler já no “Suplemento” de fotografias *Album concurso Cinearte*, Rio de Janeiro, em 15/4/1936: “O mais perfeito de todos os atores característicos. Cada personagem que interpreta revela nova personalidade de sua arte admirável e fina”.

⁵⁴ Paes, J. P. in: Henry, O. *op. cit.*, p. 9.





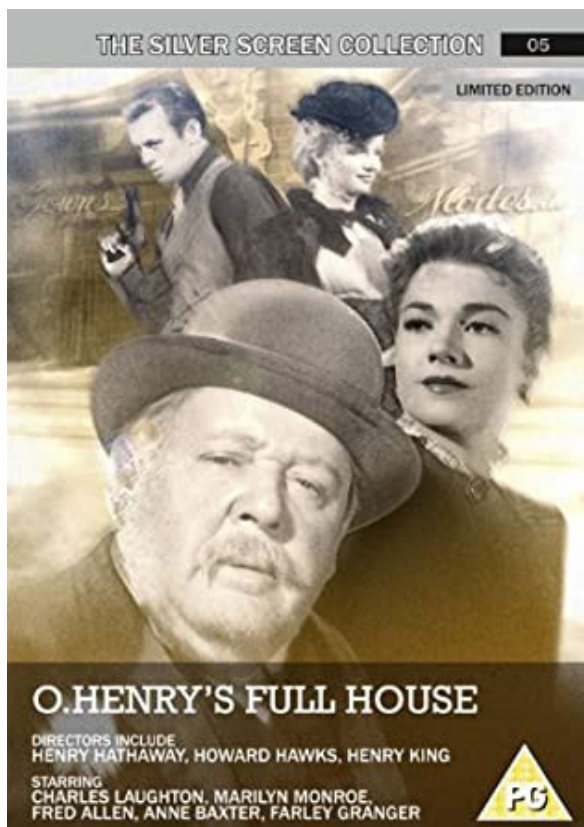


Fig. 24 - Charles Laughton à época e o seu Soapy

Já a relativa elegância do nosso vagabundo, interpretado por Carlos Ferreira, parece sempre ficar por conta de uma presumível boa formação de família (cogitável também na interpretação de Laughton), da qual se desencaminhara, ou de que se ensurdecera. Ferreira havia sido ator no grupo de teatro amador Congresso Gil Vicente, onde conheceu Medina, com quem trabalhou em diversos filmes, sendo seu amigo e sócio nas firmas A.B.A.M. e Medifer⁵⁵. Sua ação interpretativa, de uma “excessiva imobilidade” segundo um crítico da época⁵⁶, pouco comum dentro dos

⁵⁵ Galvão, M. R. *op. cit.*, pp. 210, 211, 225, 230.

⁵⁶ Octávio Gabus Mendes, *Cinearte*, 11/12/1929.

padrões de então que preferiam a mímica ágil, funcionava em contraponto às estripulias cênicas do Malandro (fig.25 [51]).



Fig. 25 - O Malandro de Alfredo Roussy (Farid Riskallah)

Guilherme de Almeida, que não costumava ser indulgente com o cinema brasileiro, entre elogios ao filme destaca a atuação do Malandro:

Quanto aos intérpretes: – Não hesito em colocar Alfredo Roussy no primeiro lugar. Este artista tem um real sentimento do ‘humour’, tem uma agradável desplícencia de attitudes e expressões que – estou certo – hão de fazer delle um artista à parte, uma riqueza que o paupérrimo cinema nacional não teve ainda ⁵⁷.

Esclareça-se que Roussy acabou não fazendo carreira no cinema, como também quase todos os paulistas da época. Medina conta algo interessante sobre ele: Farid Riskallah, seu verdadeiro nome, veio do teatro amador e “trabalhava também no rádio. Quando o filme ficou pronto, pediu uma cópia emprestada e saiu exibindo por aí; depois deu uma entrevista à imprensa, dizendo que o filme era dele, e que o Sr. Medina era o seu assistente” ⁵⁸.

Além do talento cômico, Roussy era convincente no papel de marginal. O seu Malandro sugeria a periculosidade que duvidamos no Vagabundo. Eles de fato dividem seus atributos convenientemente com a lógica maniqueísta que separa os maus elementos daqueles que podem ser por eles influenciados. Criando a denominação de “Malandro” Medina prescreve essa distinção fixa. Somemos a malícia e o tipo gozado, está nas ruas o cidadão que justifica as preocupações da Força Pública. Este malandro paulista porém não se confunde muito no Brasil do entreguerras com a figura do malandro carioca que, difundindo-se a partir dos anos 30 pelo rádio, consagra o tipo que até hoje conhecemos. Demonstrando através do samba uma mentalidade avessa ao trabalho, contaria ele com

⁵⁷ *O Estado de S. Paulo*, 8/12/1929, p. 6.

⁵⁸ Galvão, M. R. *op. cit.*, p. 237.

uma “forte *intuição* social”⁵⁹ de que a acumulação de riqueza vinha ocorrendo sobre a miséria do trabalho assalariado. Não se alinhando com a ordem, este malandro tem expedientes de convivência pacífica com ela, o que o distingue não só do banditismo dos fora-da-lei como dessa marginalidade do vagabundo, estes sim, em diferenciado mas constante conflito com a polícia.

Observe-se que no caso carioca e daquele malandro da música popular brasileira,

*ordem e desordem convergiam para um lugar-comum, fecundando-se mutuamente. Se, nas imagens consagradas mundialmente por Carlitos, o vagabundo é alguém sempre perseguido pelo policial, ao contrário, o malandro da MPB pode receber favores de um guarda-civil gentilíssimo (que funcionava inclusive como seu relógio-despertador): ‘Meu cortinado é uma vasto céu de anil/ E o meu despertador é um guarda-civil’. Com o agravante de que a situação financeira do guarda não era muito diferente da penúria do vagabundo, conforme a observação do breque de Noel Rosa e Kid Pepe: ‘Que o salário ainda não viu!’*⁶⁰

Na tradição que levou à consolidação da imagem do malandro brasileiro parece Medina ter tomado um caso particular, algo contraditório com o modelo que se consagrou na Capital Federal desde, pelo menos, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1855), romance de Manuel Antônio de Almeida.⁶¹ Em todo caso este seu “desvio”, se é que não obedecia ao uso corrente da palavra malandro em São Paulo, marca um momento sintomático das aspirações de ordem e trabalho na filmografia paulistana.

⁵⁹ Suzuki, Matinas; Vasconcellos, Gilberto. “A malandragem e a formação da música popular brasileira”, in: Fausto, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira*, tomo III, vol. 4, São Paulo, 1984, p. 511.

⁶⁰ Suzuki, M.; Vasconcellos, G. *op. cit.*, pp. 508-509 (grifos nossos). Para a situação concreta da marginalidade carioca, veja-se o livro do historiador Sidney Chalhoub, *Trabalho, lar e botequim*, São Paulo, 1986.

⁶¹ Almeida, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Cotia, 2003. Veja-se a respeito: Candido, Antonio. “Dialética da malandragem”, *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, 1993.

Estigmatizaríamos aqui o que não quer trabalhar na figura do vagabundo; e o que simula um trabalhar na figura do malandro.

Num mundo dominado pelo trabalho e pela ordem, sem dúvida, a exceção reside por excelência nas figuras do vagabundo (escapa do trabalho) e do malandro (escapa da ordem). O primeiro, porém, ao menos nesse contexto paulista que estudamos, só por não trabalhar já estaria desafiando a ordem. Embora dela não consiga escapar tão bem quanto o segundo. E o segundo, não é por escapar da ordem que esteja de fato trabalhando. Se no filme de Medina malandros são também vagabundos fica mais difícil dizer o contrário: vagabundos podem não ser malandros. Temos um malandro que se apresentará como uma modalidade mais nociva de vagabundo, uma modalidade delinquente. Como tipo “escolado”, e por sua própria experiência, sua recuperação é mais difícil, pois não possui os traços de formação e os de suficiente responsabilidade ou ética que o sensibilizassem para os apelos de regeneração, sejam eles das instituições, ou de seu ambiente social.

Os vagabundos de *Fragmentos* incorporariam todavia um dado da malandragem quando buscam se mimetizar à situação. Na postura do corpo, nos gestos, eles imitam o que não são. E o fazem de modo distinto: inadvertidamente o Vagabundo, por astúcia tática o Malandro. Mas, se nesta retidão da compostura há um embuste ardiloso no personagem do Malandro, que se disfarça no momento oportuno, já para o personagem do Vagabundo a postura mimética revela-se surda idiossincrasia. Ele se barbeia, se faz elegante e com franqueza se apruma quando quer ser preso, criando um estorvo inadvertido à sua própria pretensão: a refulgência inocente de sua “fachada” irá sobressair-se a cada transgressão, eclipsando de imediato qualquer culpabilidade. Sua apresentação educada, postura e fisionomia bem-apeçoada parecem concorrer para que o lojista o interpele respeitosamente sobre a quebra da vitrina; e, ao assumir ser ele

mesmo a mão infratora, descartá-lo como irônico. A insolência empertigada com que toma o guarda-chuva do cavalheiro passa por indignação face ao reconhecer de um pertence. A altivez com que se nega a pagar a conta no restaurante provoca a solidariedade do concidadão.

Esta espécie de bom-mocismo inconsciente faz parte da não-gag, que termina gag, engraçado paradoxo sem-graça que faz malograr cada sua tentativa arrematada, em coisa inacabada irremediavelmente. Ferir a ordem pública com um ato infrator tão corretamente disciplinado e franco que, por desastre, mimetiza o infrator em cidadão, enroscando-o para o lado mais decente da lei, numa ingênua mimese prestidigitadora. Nada mais *anti-gag*, aliás, que essas fraturas em colisão de faturas, arrematados encontros equívocos entre retidões aprumadas, deste sortudo azarado. Fez tão certo o errado que este último se escamoteou em certo. Seria fácil imaginar meios mais seguros de ser flagrado em delito. Não bastaria frequentar as salas de cinema da época, com os seus estereótipos? Ou, senão, só observar melhor ao redor, os tipos da malta cidadina? Mas há, para este vagabundo paulista, um decoro a ser preservado; e uma maneira condizente de sujeitar-se à Força Pública. São resquícios virtuosos da formação esquecida? O excesso branco e pseudo-fotogênico da maquiagem em seu rosto empalideceria mais ainda a petulância pura dessa franqueza paspalhona?

Para este vagabundo fabricado por Medina há que se apresentar à Lei com a mais civilizada urbanidade possível. Perguntamos se seria mesmo este o vagabundo *ideal*, fazendo praça na metrópole paulista que se construía, que se aspirava. Uma espécie de cidadão não-favorecido, não tangido pela sorte, um Outro prototípico, mas idêntico ao seu contrário, ou seja, ao modelo abstrato de paulistano em sua essência mais genérica, um paulista novinho em folha, *brand new* e todo equivalente, involucrado só de sua discrição aprumada, sua casca de boneco? Em todo caso não parece verossímil hoje, pelo menos não foi um tipo que pareça ter vingado

no universo paulistano — senão com extrema e radical discricção. A menos que o invertamos em seu avesso exato, como uma verdadeira coleção de malandros arrematados que se aperfeiçoam nesta mimética casca de honradez bem-nascida formando uma histórica galeria de políticos corruptos e escroques notórios de extração bandeirante.

Ganhará maior naturalidade em Nova York esse estranho resíduo de civilidade no pária. A escolha de Koster pela empáfia bonômica de Laughton acrescenta um refinamento ao personagem que talvez O. Henry não imaginasse para o seu simplório e azarado vagabundo de papel. De qualquer modo a reserva de civilidade daquele Soapy de celulóide é suficiente para mimetizá-lo ou fazê-lo aceito democraticamente em algumas ruas nova-iorquinas relativamente elegantes. A megalópole dos anos 1950 representando-se a si mesma como se fosse do início do século operou transformações cênicas que lhe deram um aspecto menos moderno e mais “humano” no sentido de um tom cavalheiresco nas ruas. Tom ao qual Laughton sabe confundir-se muito bem, não sem trazer-lhe, de presente, uma simpática contradição: — hoje sabemos, contradição no espaço público esta, cada vez mais abismal, irreconciliável, entre incluídos e excluídos.

Também o posicionamento da câmara pode aqui ser observado. Se compararmos, poderemos ver que ao contrário de São Paulo, em que as calçadas nunca são tão largas, a câmara em Nova York tem uma mobilidade maior postando-se também na própria calçada, supondo uma interação mais pedestre do espaço público. Enquanto que Medina sistematicamente a coloca na rua, em que, à exceção dos guardas, os cidadãos pouco pisavam, num tratamento mais rígido, num resultante reenquadrar e superenquadrar implacável dos corpos pelo *background* das fachadas. Fachadas alçadas como épura definitiva duma urbanidade não só dos cidadãos, bem como dos transgressores dessa urbanidade-em-curso no enquadre da fita. Em termos de *mise en scène* conjuga-se a esta

delimitada rigidez da mirada uma marcação de cena em que o vagabundo de Carlos Ferreira praticamente só caminha em trajetórias retilíneas, numa compostura cênica que parece tomar muito ao pé da letra o atributo moral da *retidão*.

Já as calçadas espaçosas e cavalheirescas daquela Nova York *belle époque* desfrutam duma mobilidade da câmera de Henry Koster e seu fotógrafo Lloyd Ahern. Suas lentes são mais capazes de aproximar-se de Soapy, entrecortando o seu trajeto e recriando com mais intimismo e desenvoltura a narrativa insinuante, própria do conto. Medina busca distender este seu clima detido e retesado só no fim, quando cria a cena interior da igreja, aproximando-se mais do Vagabundo. Na cidade de Koster, como na de O. Henry, Soapy não conta com interiores para reencontrar-se. Comove-se com o hino agarrado ao gradil externo da igreja. Além da passagem rápida pelo restaurante — de onde é redondamente escorraçado à sarjeta —, o *underdog* de Manhattan permanece até a cena final, em que o juiz o condena, um literal sem-teto.

Ator e realizador inglês com cidadania estadunidense, Charles Laughton era então reconhecido e premiadíssimo, além de laureado na Calçada da Fama hollywoodiana, oscarizado já em 1934 pelo papel central d'Os Amores de Henrique VIII (*The Private Life of Henry VIII*, 1933), coprodução anglo-estadunidense de Alexander Korda. Mesmo naquela sua fisionomia “como um traseiro de elefante” (auto-definição própria), a exuberância de suas interpretações trouxeram a esse modesto Soapy uma fleugma, por assim dizer, não de simples *clochard* em busca de astúcias perdidas, ou do escolado vagabundo em apuros que se pode entrever no conto, mas do patético *underdog* calejado, fazendo supor deveras uma formação virtuosa que, mesmo soterrada, resiste ao maltrato e intempéries da vida de rua com o pouco que persiste duma dignidade extenuada.

O vagabundo de Carlos Ferreira não é muito assim construído individualmente, é composto de fato na companhia do Malandro, na sua interação com ele vai se diferenciando, contrastando de suas graças, estripulia. Conserva-se reservado, sério, incapaz do sorriso aberto. Seu Vagabundo parece conter o riso numa modéstia apaziguada que se fecha em copas, que, mesmo no desânimo, se quer acima de escaramuças e brincadeiras, compondo um tipo que mais lembra algum calmo extrabalhador desempregado, com alguns momentos de precária reticência, outros momentos dum ar mais seguro, talvez com um longe dos antigos “playboys” de subúrbio. Na verdade ele nos parecerá um pouco simples demais. Persiste nele contudo algo duma concisão sóbria e necessária, no seu incerto siso apascentado de sossego.

Sua “excessiva imobilidade” apontada na época por Octávio Gabus Mendes em *Cinearte*, procede. Lembraria hoje até algum gesto reflexo momentâneo de personagem neorrealista, posterior em duas ou três décadas. Se pensarmos sobretudo no cinema dominante, estadunidense, modelo que mais vigorava já na década de 1920, estendendo-se avassalador até aos maiores centros europeus, o cinema brasileiro em geral é mais lento, arrastado. E o paulista em particular, exibia um ritmo ainda mais pausado, talvez próprio de um olhar que busca seriedade. É certo que Octávio distinguia porém na fita a imobilidade de Carlos Ferreira, excessiva já no contraste com o que lhe era circunstante nas cenas. Mas por que motivo não deveríamos nos distanciar dos clichês em voga? Uma insólita e inopinada vagabundice paulistana não se exprimiria melhor por acaso nesta sua quase olímpica estaticidade? O Vagabundo mantém o seu *timing* próprio, inconveniente ao virtual pulso veloz da urbe. De fato, este seu lado devagar acaba criando distância, quer fazer sentido no desajuste entre um mundo mais preguiçoso e alguma frenética presteza de trabalhadores. A imobilidade se integra num despojar-se conciso do personagem. E vem

dialogar com o *éthos* austero de corpos e espaço daquele universo paulistano um tanto enxuto e sisudo, entre contido e brusco, que o filme emana com circunspeção e modesta elegância.

Perto dos modos de olhar enviesados do colega o seu olhar resulta simples, sóbrio; tem um traço objetivo e franco, direto e frontal. Afigura-se oposto ao soslaio lépido, de esguelha, escorregadio e mesmo fugidio deste Malandro instável, e inquieto diante do que almeja para o passo seguinte. Analogamente damos com estes seus passos tortuosos, traçados especiais, cuidadosos para cada ação. Já no caminhar do Vagabundo, ele parece somente saber aonde pisa. Isso lhe basta. Está em conformidade com seus trajetos retilíneos. Este traçado já se patenteava na abertura da película, o menino cumprindo rota com a marmita levada ao pai na construção, num alvissareiro e isolado *travelling* de ré, único da fita, como a sugerir nela um caminhar-para-o-futuro só possível como ideal infantil. Quanto aos olhares da câmera pelo espaço urbano, todo o dinamismo desse movimento-cidadão cessará depois sem o acompanhamento de *travelling* algum, permanecerá enrijecido, compenetrado, perplexo. A câmera não mais compartilhará deslocamento algum com nada ou qualquer outro personagem: só há planos fixos e alguma tímida, curta e imperceptível panorâmica enferrujada. Em dois *takes* bem estáticos observamos cidadãos nos darem as costas em disparada para não perder o ônibus. Certamente não podem *se atrasar*.

O trabalho em inversões de araque arrematadas

Se nos espaços e corpos de *Fragmentos da vida*, a sua unidade na *mise en scène*, a sua *dramaturgia plástica*, conforme observamos nos traços retilíneos talhados pelo olhar da câmera na paisagem urbana, por enquadres compositivos, e nos gestos, postura e compleição corporal alinhados, perceberemos também um amplo espectro de *alinhamentos*

perscrutáveis em sua ambiência histórica como substância daquele 1929 paulistano. Como então nos aproximar de conceitos que possam apreender esteticamente esta singular espacialidade experienciada por aqueles personagens e por nós mesmos sem muita unilateralidade ou violência interpretativa? Se ousamos recuar até tradições que remontam à época, e começarmos pela arquitetura nas possibilidades de conceituar o espaço, daremos com certeza em algum momento com a experiência de espaços emergentes da prática recorrente no que seriam o neoclássico eclético, o *art nouveau* retilíneo e o *art déco* nestes inícios do século XX. Ou até ideias de imaginário inquieto no próprio olhar historiográfico local, fabricante de tradições, desde as ainda mais remotas, as bandeiristas de séculos atrás, Colônia e Império vibrando intuições presentes na Primeira República, alinhando noviciados de um *éthos* aristocrático-burguês nas elites desde o fausto agrícola à empresa industrial, passando pela política. Com estas cosmovisões éticas e estéticas duma elite renovadora, de radical inclinação hegemônica, não seria factível porventura que tal *éthos* também se infundisse controversa e distintamente pelas demais camadas sociais? Esta diferença nos distintos alinhamentos de classe ou condição social manifestam-se na filmografia tendenciosamente abrindo um leque de variantes que chega até ao alinhar-se proletário e *lumpen*, passando pelos estamentos médios com diferente expressão, vigor e nuance. De tal modo que na similitude dum alinhar-se do pobre — decerto distanciadíssimo do alinhar-se das elites — vemos tanto aquela retidão do trabalhador ansiosa por inscrever-se na circulação do processo produtivo, assim como outras que também à margem o simulam em alinhamentos diversos.

A percepção que hoje temos de *Fragmentos da vida* sofre com a peça que nos pregou a mudança de horizontes da cidade, sua evaporação. Valeria ajuntar: sua *involução* nos progressos e expectativas antes construídos.

Numa visada atual nos surpreende decerto que o Vagabundo não siga a intuição que temos dos quatro cantos do mundo se pensamos nos rumos contíguos ao Parque Dom Pedro II. Na espacialidade da Cidade do Trabalho, dali nos ocorreria imaginar, por um lado, a área mais central (decerto mais complicada operacionalmente para um filme de *cavação*), essa do Centro e a do novo centro, Triângulo e República, sua expansão recente então para o Oeste, para além do riacho hoje todo canalizado, afluente do Tamanduaté, o Anhangabaú (em tupi, *rio da assombração*, “sombrio vale (...) onde os pajés professavam rituais xamânicos”).⁶² E, por um outro lado, seria imaginarmos com certeza o quadrante dos trabalhadores, o já florescente ambiente fabril da Zona Leste, industrial e residencial, como se faz hoje pegando a mesma direção da rua da Mooca (em tupi, *o que faz casa; olaria*), das avenidas Celso Garcia, Rangel Pestana, Alcântara Machado, depois Radial Leste, ou a linha hoje do Metrô, sentido Tatuapé.

O vagabundo idealiza porém nortear-se diferentemente, resolve mesmo rumar ao Norte. Direto para o Instituto de Regeneração do Carandiru (nome do córrego local, em tupi, *vegetação falsa companheira, parasita de árvores*). E, sabendo o que hoje sabemos, isso nos ressabia, soa decisão bem mais insensata. Se incensada não fosse, à época, a sua propalada excelência de instituição-modelo, patente ademais naquela maior das várias sequências institucionais (como o são todas) de São Paulo, *a symphonia da metrópole*. Sequência essa que caducou-se impiedosamente e que hoje nos soa tão insólita: nos constrange a inacreditável regressão histórica daquele progresso que ali se anuncia. Recém-inaugurada naquela década de 20, a Casa de Detenção foi fechada em 2002, aos justos dez anos da última e maior de suas rebeliões, o Massacre dos “111” do Carandiru, que deixou 111 detentos mortos por PMs

⁶² Bueno, Eduardo. *Os nascimentos de São Paulo*. Rio, 2004, p. 9.

do Batalhão de Choque de São Paulo.⁶³ Desgraçadamente da mesma ritmicidade vertical das grades reverberam nestes 111 os espectros de algum esquemático aspecto ou fisionomia vincada do forte rasgo disciplinante serial, repressor, violento. Suscita vermos numa atávica e primária verticalidade, verde qualidade do olhar que vai e se esvai buscando para o alto, muito embora sem qualquer ir-e-vir horizontal.

Fossem tempos mais recuados, ainda que devaneando, é pela espacialidade horizontal da fita que divagaríamos sobre se acaso o nosso personagem do vagabundo não faria mais jus, ou por outra, se não faria mais *sentido* rumar ao Centro, a Oeste. Ou à própria Zona Leste, ao destino de um Tatuapé (em tupi, *caminho onde há tatu*), ou correr bem ao inverso do seu nortear-se atribulado, dali ao Sul, subindo pelas vertentes do Tamanduaté: Liberdade, Paraíso, Aclimação até ao Ipiranga, e ao futuro ABCD, como ademais já dali a correr murmuravam os córregos, ocultos na lembrança pelos primeiros encanamentos, recalçados como os caminhos mais livres decerto. Este nosso Vagabundo, como um Jeca Tatu em versão ultra-urbanizada, já desde cedo parecia não atentar sobre o que viria pela frente naquela explosão urbana. No entanto, como atentariam olhares nativos, qualquer tatu do mato em seu caminho parece saber muito bem aonde quer chegar (e todavia terminaria não se extraviando de seu verdadeiro caminho, aquele da toca que, não em vão, cavou).⁶⁴

Ora, nesta opção terminante de querer com a morte, com uma perda do viver, imortalizar, conservar viva na acabada fábula uma *lição moral*

⁶³ Duas importantes mostras do artista Nuno Ramos se montaram a respeito do acontecimento, a 1ª logo um mês depois, em novembro de 1992, na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre; a 2ª exposição, ampliada, ocorreu no ano seguinte: *111*. (catálogo) São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1993, 40 p. il. Cf.: Fagundes Jr., Carlos E. Uchôa. "Um soco no estômago: Mostra de Nuno Ramos golpeia hipocrisia da arte brasileira", *Folha de S. Paulo*, 1/8/1993, c.6 p.3. Produziram-se em 2003, décimo aniversário do massacre dois memoráveis filmes: *Carandiru*, de Hector Babenco, e *Prisioneiro da Grade de Ferro (Autorretratos)*, de Paulo Sacramento.

⁶⁴ Munduruku, Daniel. "Tatuapé, o caminho do tatu", *Crônicas de São Paulo: Um Olhar Indígena*. São Paulo, 2009, p. 15. Para os nomes de logradouro ver: Prezia, Benedito. *Indígenas em São Paulo: Ontem e Hoje*. 3ª ed. r. a., São Paulo, 2003, pp. 43-44.

das mais peremptórias, mesmo se truculenta, seria do realizador um gesto cabal de alinhamento não só com uma ideologia dominante naquele contexto, bem como de afinidade fílmica com um querer artístico de ordem monumentalizante. O monumental cinematográfico num sentido bem particular, próprio à camada de significados ali propostos pelo espaço público ocupado historicamente pelo monumento, fazendo aflorar à sua superfície a clareza pétrea, unívoca, desse conteúdo que o reveste, mesmo para além do seu valor de arte.⁶⁵ Malgrado até à sua *vontade artística*, a absurdidade filmicamente possível de um vagabundo ser erigido em monumento exigiria dele atributos claros, legíveis à luz da cidade e necessários àquela vida comum. Até mesmo num anti-heroísmo sem tino, nem morada ou horizonte — e, ainda mais neste seu contrário, neste seu modo lapidado de uma espécie de avesso fílmico. Como lápide “moderna”, veio a manchete-epitáfio “Matou-se na prisão” — montada com a derradeira cartela “FIM”. A bem dizer, a brevidade lacônica da notícia abaixo dessa chamada nos deixaria uma impressão dúbia: “Apesar da vigilância que a policia exerce sobre os detentos, foi encontrado morto hoje cedo, na prisão, um desocupado preso hontem por motivo de roubo.”

Se o “matou-se na prisão” nos sacodia com a ideia de um suicídio, este subtexto vem nos informar um contexto: nesse *matou-se na prisão* nos é lícito ainda supor que possa o vagabundo ter sido morto; sabe o leitor “moderno” que nas prisões mata-se também. O que, aliás, no sentido coerente com a fita, dá no mesmo: ambas infelicidades aqui caberiam, suicídio e homicídio, pois há nessa altura uma sobre-determinação de sentido que nos vem do filme como um todo. E, sabemos todos, que sob a figura de qualquer sem-teto pairam graves ameaças. O problema

⁶⁵ Riegl, Alois. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. [1903] (tr. Daniel Wiczorek) Paris: Seuil, 1984. Sobre o “valor de arte”: Damisch, Hubert. “Le texte mis à nu” in: Riegl, A. *Questions de style: Fondements d'une histoire de l'ornementation*. Paris: Hazan, 1992, pp. IX-XXI.

“turístico” que já vimos pela indústria cultural um dia anunciado com tropeçarmos em verdadeiras multidões abandonadas à própria sorte nas grandes cidades hindus por exemplo, definhando e morrendo de fome — se nos surpreendia então, e hoje em dia esfriamos desumanizados com algum panorama pior em que sem dúvida vivemos, a fita deveria nos interrogar com esta moderna parada, ponto de chegada. E uma *fermata* como nota final, que no primeiro bloco já vinha em sustenido com a Morte do Pai — arremate que, verdade seja dita, nos introduzia à cidade-que-se-erguia-às-nuvens. No filme o triste fim de tamanha *folgança* seria de fato mais que provável, ainda mais naquela cidade do trabalho que vinha se delineando por esse insuspeitado *deus ex machina* meio petulante. Alguém poderia concluir com simétrica insolência: — “Um anti-herói até que bonitinho, coitado!” Está em jogo a esfera pública burguesa em construção, seja numa *experiência* fracassada, ou não. É, como vimos, desenlace bem mais atroz que o das versões ianques.

Na missa porém a graça recebida será bem outra. Dir-se-ia que esta escura sequência interna, momento interior, e na fita por pouco que não o *derradeiro* momento, quase o arremate encomiástico que redime, o clichê do *happy end* aguardado, numa espécie paulista de *tradição que tarda mas não falha* — esse obscuro bloco de fato se distinguiria não só do que ocorrerá depois, como de tudo o que havia ocorrido até então. Se em tal caso da *conversão* do vagabundo — reviravolta de um *art nouveau* ético indisfarçável, e bastante retardatário aliás, mesmo que já encrustado neste novo e solene enquadre fílmico de ríspido *art déco*, que vemos como arremate formal inesperado daquela sequência interna transcendente, a notícia da prisão com manchete de jornal seria depois (para além de um avesso do bloco anterior) o equivalente arremate do filme todo, e não apenas daquela série de transgressões malogradas que lhe antecedem. Caso possamos reconsiderá-la, a missa será, por seu turno, também uma

variedade de lado avesso da fita inteira. E talvez de certo modo ainda o sejam todos e cada um dos blocos da fita: – lados avessos do que antes se via.

Naquela pequena igreja de bairro em São Paulo, a cidade que aí se evoca construiria uma outra transcendência, *vis-à-vis* das distintas sequências construídas ao longo do filme – claro, supondo-se sob a luz diurna paulistana transcendências minimamente aparentadas. A fita principia invocatória daquela *verve* determinada de uma vocação construtora da cidade. De sorte que tal desígnio *inverte-se* depois em indevido usufruto paradisíaco-parasitário da cidade que se construía. Tal paraíso que se goza *reverte-se* daí na operosa labuta seriada de infrações malogradas – uma prática aplicada de racionalidade instrumental, porventura cediça e caducada enquanto arte aplicada. Que da clareza simples e meridiana que perpassa todo o seu difuso conjunto de situações, ainda culmina em seu próprio e *arreesado* breu cênico.

Abstraído em imaginação no esquema evolutivo de um caminho linear que intuímos, o fio da trama se constrói como linha de arabescos na fita. O que se engendra ao longo de cada ação se reverterá em arremates de *twist endings* trazendo alguma sorte de avesso do engendrado. Com estes desorientadores arremates-chabu, agourentos não-se-sabe-do-quê, seriam premonitórios de alguma ordenação latente, cada bloco se qualifica para engendrar no próximo bloco o contrário do seu pretense futuro. Daria o que pensar se relembramos aqui do que Gilberto Freyre, ao retomar observadores europeus, cogitava “em traços decisivos essa predominância, cada dia maior em São Paulo, da ‘esperança no futuro’ sobre a ‘tradição de um breve passado’”⁶⁶. Cada desígnio pretendido vai-se negando já pelo seu arremate-chabu, e sobretudo depois, pelo próximo

⁶⁶ Freyre, Gilberto. “Prefácio” in: Bruno, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*, v. 1. 2ª ed., Rio, 1954, pp. X-XI.

bloco, uma negação que se agrava de algum modo na sua sequência seguinte. Como nas estruturas autoportantes das construções *art nouveau* que se convertem elas mesmas em forma estética que se aflora em ornamental⁶⁷, diríamos em licença poética algo abusiva tratar-se tal estrutura de uma construção narrativa que se origina historicamente de alguma dialética do trabalho abstraída em forma fílmica: esforços que produzem coisa outra, tal como se apreende no processo de alienação intrínseco à produção capitalista, na concretude das *negações determinadas* que se encadeiam⁶⁸. Ou que acabam encadeadas, em “cadeia” que se conclui literalmente, no encadeamento acabado de um aprisionar-se, numa prisão concreta; e arrematada, por sinal, em seu pior sentido, o mais drástico, e medonho arremedo. E ainda coliga-se em indelével moldura da fita junto àquele arremate do bloco inicial, o da morte do pai. É como se aos nossos protagonistas, pai e filho, aquilo que produzirão em cena se lhes escapasse sistematicamente, se lhes fosse alienado, subtraído, expropriado. Consubstancia-se assim uma glosa despropositada da exploração capitalista numa desencantada paródia surda-muda do trabalhador paulistano?

No 1º bloco de ação a transcendência mítica do paulistano como extremado *homo faber* nascituro, ainda que acabe se esborrachando num acidente de trabalho, irá culminar-se inversamente na cidade que entrementes se erguerá. No 2º bloco, negando aqueles soerguimentos, a folgança tranquila e impune no Parque se arremata porém de “alívios”, no entanto profissionais, motivadores de punição. No 3º bloco, ao contrário

⁶⁷ Katinsky, Júlio R. “O *art-nouveau*, a Vila Penteados e o desejo de mudança em São Paulo” in: AA.VV. *Vila Penteados: 100 anos*. (orgs. Maria Ruth Sampaio, Ermínia Maricato, et al.) São Paulo: FAU-USP, 2002, p. 132.

⁶⁸ Para as discussões em torno da noção de “negação determinada”, entre as sugestões mais exigentes encontraríamos: Giannotti, José Arthur. *Origens da dialética do trabalho: estudo sobre a lógica do jovem Marx*. [1965] 2ª ed. Rio: SciELO - Centro Edelstein (biblioteca virtual de ciências humanas), 2010. Adorno, Theodor W. *Dialética negativa*. [1966] (tr. C. A. Donolo) 3ª ed., Turim: Einaudi, 1982. *Teoria estética*. [1969] (tr. r. Artur Morão) 2ª ed. rev., Lisboa: Ed. 70, 2008.

da folga anterior, se escalonam em série fordista uma linha de transgressões pré-maquinadas que porém se arrematam infrutíferas cada uma delas, e das quais a última frutifica ainda mais ao contrário, supera-se numa inesperada regeneração absoluta para o Trabalho. E por fim no 4º e 5º brevíssimos blocos, tijoladas praticamente, os seus primeiros passos desembaraçados, enquanto um regenerado pela rua redundam na prisão, já então remota e esquecida; e a derradeira tijolada, por conseguinte, enquanto Instituto de Regeneração, em vez de lhe proporcionar alguma sobrevida, ou sua prometida inserção no mercado de trabalho, se reverte em abrupta morte. Ironicamente patriarcal, talvez este grave rendado floreal em quebradiço, impiedoso *art nouveau retilíneo* não seja forma desinteressada, como num friso decorativo à guisa de desdobramentos narrativos, encarnando e conduzindo ações ali descritas que, de abrupto, vão invertendo desígnios transcendentais de alguma autoridade em voga.

Estruturada em negativos de “guinada completa” *Fragmentos da vida* propõe uma ritmada educação pela rigidez quebradiça, que vem estalando ressecada em concisão pétrea. E que tem o artifício de inverter o que se construiu de expectativa na ação, ao pôr do avesso o que se encaminhava a passos seguros, e revertendo-o em situação nova, incensando de esquemática *ironia* qualquer ideia de predestinação ou de previsibilidade que persista, brincando justo com aquela ideia positivista que seria produtora primordial de sentido naquele contexto, uma ideia de *finalidade*, ingrediente útil em qualquer combustível ideológico na Capital do Trabalho. Tais rupturas se ordenam porém como uma série demasiado sistemática, desprendendo-se tendencialmente da matéria histórica de que trata. E nisto repousa a sua promessa de modernidade. Entretanto no campo dos debates cinematográficos ou sobretudo dos literários, ou ainda

dos arquitetônicos e urbanísticos, não seria difícil defender esse discurso como pré-moderno; ou moderno de araque, espécie de pseudomoderno.

A luminosidade genérica e profusa do filme de Medina por outro lado nos pareceria um claro avesso da influência expressionista, maré que se estenderia por décadas, e mesmo com prestígio mundo afora, dos inícios do século até ao 2º pós-guerra. Para dar um só exemplo, o expressionismo tardio ou neoexpressionismo que ocorre nas artes visuais da década de 1940, a se manifestar com força abstracionista, por vezes meio primitiva ou cubista, seria encontrável em artistas de São Paulo como Alfredo Volpi ou Maria Leontina. Essa arte chegaria a explorar através de uma determinada atração por geometrizações singelas as relações de figura e fundo, das quais certas oscilações que vão “de fatura expressiva e intuitiva, para as composições mais estruturadas e construídas”.⁶⁹ E não é fácil de se esquecer o célebre termo “expressionismo caipira” proposto com virulenta pertinácia pelo crítico Rogério Sganzerla ao distinguir *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luiz Sérgio Person, enquanto uma primeira ruptura moderna para com todo o pseudomoderno cinema paulista que lhe antecede – incluindo nisto não só os filmes predecessores e pósteros ao fenômeno dos estúdios paulistas da década de 50, bem como até aqueles que desde então deles se distinguiam ao filmar São Paulo, incluídos mesmo os de Walter Hugo Khoury!⁷⁰ Podemos pensar que, ao contrário do que se menciona no artigo, tal *expressionismo caipira* retrocederia também, e

⁶⁹ É o que aponta a crítica de arte Taisa Palhares pensando uma “modernidade negociada” que sobrevêm ao período varguista do entre-guerras: seriam contudo artistas que, “distantes de uma visão nacional-populista estariam por isso talvez mais aptos a problematizar a linguagem moderna, mesmo rotinizada. Em seu conjunto, eles sinalizam para a existência de uma tradição modernista dubitativa, na qual o sujeito em crise não é mais capaz de assegurar o controle total daquilo que pretende recriar, embora transforme dialeticamente esta dificuldade no motor produtivo de sua atividade.” Cf.: Palhares, Taisa. *Modernidade negociada: um recorte da arte brasileira nos anos 40*. (catálogo) São Paulo: MAM, 2007, pp. 13, 15 e 79.

⁷⁰ Sganzerla, Rogério. “Filmar São Paulo - I”, *O Estado de S. Paulo*, 17/10/1965, Suplemento Literário, p. 5. Quando publicado o artigo, o *Noite Vazia* (1964) de Khoury havia sido há mais de um ano lançado em São Paulo, local onde fora já premiado em três diferentes certames como melhor filme, direção, trilha (para Rogério Duprat), fotografia (Rudolph Iscey), e atuações (Norma Bengell, Odete Lara, Marisa Woodward e Mário Benvenuti).

sobretudo, ao período silencioso paulista (talvez ainda ao campineiro). E quiçá, por múltiplas vias e determinações, pudesse este José Medina de 1929 ser confundido com qualquer subnutrido discípulo, mas radicalíssimo, do Fritz Lang de *Metropolis* (1927), sucesso hoje visto como tardia resposta daquele anterior mundo soturno, neste promissor expressionismo que é hoje considerado pioneira eclosão *Art Déco*.

Aquela 3ª sequência, a dos chabús seriados em *Fragmentos* tem seu arremate na penumbra acolhedora da igreja, quase lunar ou, por outra, especialmente lunar dentre os distintos cinco blocos de ação difusamente lumínicos desenvolvidos no enredo. Difere dos demais blocos de modo ainda mais radical, não só ao contrastar com a luminosidade profusa do filme, como que nublada mas intensa e uniforme, de todas as outras sequências: dos andaimes fatais ao fim das andanças — o negrume da igreja difere nisto, já dentro da ação naquela 3ª sequência, a do trabalho seriado de malogros (da qual seria aliás um *arremate apagão*); da 2ª sequência igualmente, a da cidade que crescia esteirada de praças, apresentando nossos personagens, seus “projetos”; e a da 1ª sequência, a dos andaimes estrepitosos ali pelo começo do século (embora rediviva na missa como recordação). São, todos eles, blocos de grande clareza, não só sintática como lumínica. E ocorrerá na igreja algo de ainda mais interior como desdobramento, numa transformação subjetiva do Vagabundo, sempre tão exterior em sua disposição marmórea. Chegamos até mesmo a vê-lo respirar. Desolado, da fleuma granítica desencantado, suspira quase às lágrimas por ter soterrado valores tão caros, perdidos sob o teto infantil. Num oratório lateral distinguira na comunhão de ajoelhados, estáticos tal como perfilados em sua dor, a prece dum garoto e de seu avô (o ente hoje faltante do seu pai?; do seu filho?; dele mesmo?). Ainda que o vagabundo estranhasse, irmanava-se entre os pobres fiéis como se buscassem todos o que de dignidade lhes restasse. Ou lhes faltasse.

A *mise en scène* desta ação é primitiva, despojada e sem as composições rossi-medinianas de diagrama urbano e de estrutura arquitetural: é arranjo solto de corpos mal acabados e involucrados por um negro *background* (fig.16, 21 e 22). A coincidência de ajeitar-se ao lado da moça a que acudira, suas atenções, troca de olhares respeitosos e simpatia, soavam como se lhe abrissem novas sendas, caminhos antes ocultados, indiscerníveis à luz solar. Ao contrário da figura que o ladeava, pérola provável, traziam os fiéis as feições bem rudes, humildes, o rosto escalavrado pela mais cotidiana miséria, semblantes vincados de sofrimento. Nesse obscuro ambiente de cidadãos, dos últimos homens mais ao fundo, às mulheres nos primeiros planos — o que não nos parece aleatório, nem gratuito —, tampouco seriam todos somente brancos — europeus, mediterrâneos, eurásianos? Havia, ao contrário da fita inteira, também o povo pardo da mestiçagem nativa, e a fisionomia ameríndia dos antigos ocupantes da terra. Naquela hora da tarde, gente muito velha ou jovem demais, abandonados decerto pela sorte, desempregados, decaídos, aposentados, párias? Uma paisagem humana ausente por completo em todo o filme, evaporada de uma cidade limpinha, luzente e reta de trabalhadores. Surge agora, sugada num vácuo súbito e reverso de luz bruxuleante, a tosca escumalha da sociedade, invisível no seu Passeio Público, ofuscada pela barbárie que nele se recalcou.

A luz diurna, sol obnubilado onipresente, e sem sombras, virá assim mesmo trazer a sua nitidez seca, e quase absoluta, disseminada no luminoso nublado cristalino, simulador de suposto frio invernal. Porém a característica principal dessa luz seria uma homogeneidade média, meridiana, pseudo-zenital e própria de um padrão diurno genérico (presente mesmo dentro do restaurante), diuturno e desassombrado, como se universal, longe de variedades ou mutações, crepúsculos ou amanheceres. A única exceção opositora seria a luz exangue da igreja. Com

sua mal-ajambrada paisagem humana que nos faltou desde o começo do filme, aparecendo a custo, recolhida na missa.⁷¹ Paisagem ausente mesmo do canteiro de obras inaugural, com aquela gente humilde que consegue entre andaimes batalhar pela sobrevivência – seria contudo aquele um trabalhador matinal, ainda não desfigurado pela energia que dispense a céu aberto, pelo suor do rosto. Um trabalhador ideal, naquela capital do porvir nascente. Gente de fato a postos, capaz dum enfrentamento diário e solidário de toda a fatal precariedade contingente. Na missa, ao contrário, a enxergaremos obscuramente, paisagem na sua crepuscular balbúrdia, em nada ordenada nessa bárbara e repentina comunhão. Daremos com aqueles que dum eclosão de tormentos e da mais desconhecida sangria desatada se recolheram, agora apascentados de tranquilidade, coagulando-se num avesso escuro da *Pólis*.

⁷¹ Pensando por exemplo o lugar ocupado tradicionalmente pelas igrejas católicas na região de Nápoles e Pompéia, escreviam em 1924 Walter Benjamin e Asja Lacis: “Não pode esse povo viver de acordo com sua imensa barbárie, crescida do coração da própria cidade grande, em lugar algum com mais segurança que no seio da igreja. Precisa do catolicismo, pois com ele se erige uma legenda, a data de calendário de um mártir, que ainda legaliza seus excessos. (...) O que incrementa o efeito milagroso deste fetiche é o fato de que a maioria dos que creem nele, nunca o viu. É compreensível que a Madona milagrosa que lá reina, ganhe uma igreja novinha em folha e suntuosa. É nessa construção, e não na Casa dos Vétios, que Pompéia vive para os napolitanos. E onde a malandragem e a miséria, afinal, sempre retornam a casa.” Benjamin, Walter; Lacis, Asja. “Nápoles” [1924] (tr. José Carlos Martins Barbosa), em: Benjamin, W. “Imagens do pensamento”, *Obras escolhidas v. 2: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 145, 147. *Denkbilder: Epifanías en viajes*. (tr. Susana Mayer) Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011, pp. 23, 25.

2

O passado no presente: memória pessoal e memória coletiva, desencontros

*Ismail Xavier*¹

A memória, onde cresce a história que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens

(Le Goff, 1994: 477)

Corpo, filme realizado em 2007 por Rubens Rewald e Rossana Foglia, compõe sua trama inspirado em fato de grande repercussão na conjuntura política brasileira no início dos anos 1990. Uma enorme quantidade de ossadas foi encontrada numa vala clandestina do Cemitério de Perus, periferia de São Paulo. Ficou logo caracterizado que nela estavam, além de restos mortais de pessoas sem recursos e abandonadas, os de pessoas vítimas em diferentes formas de conflito com a polícia e os de presos políticos da ditadura mortos em tortura. Cidadãos que tiveram seus corpos enterrados fora das vistas de familiares e sem registro oficial. Essas ossadas foram enviadas para o Instituto Médico Legal do Estado.

O filme coloca em foco a ação de personagens que se envolvem numa situação singular gerada por um caso especial no momento da chegada das ossadas ao necrotério. Ao longo da trama, este caso vai revelando sua inserção numa conjuntura maior que serve de moldura para as tensões envolvendo as personagens centrais no plano dramático.

¹ Universidade de S.Paulo; i-xavier@uol.com.br

a) Tensões no corpo funcional frente a um caso especial

A sequência de abertura traz a imagem do salão onde são feitas as autópsias dos cadáveres remetidos à instituição. A câmera se detém no corpo de um rapaz negro. Na trilha sonora, alguém, faz um comentário em voz *over* (Doane, 2018). Esta voz descreve outro corpo fora de cena em estilo de “laudo técnico” que, de imediato, gera uma interrogação: “75 quilos, pele branca, macho... será mesmo? Afinal quando um homem prova que realmente é um homem?”

O Dr. Arthur, médico legista, é o dono desta voz *over* que será ouvida ao comentar situações por ele vividas, dado que reafirma a sua condição de protagonista cujos pensamentos expõem seus estados de espírito e pontos de vista. E há outras personagens cuja voz *over* atua como um canal de informação ao espectador, em especial nas situações em flashback a comentar adiante.

Nesta abertura, sua voz segue os itens a constar de laudos periciais, enquanto vemos a Dra. Lara, sua chefe, a dissecar o corpo visto na primeira imagem. Em seguida, aparece ele próprio a observar a sua chefe. Neste momento, o corpo do médico entra em cena, o que revela que sua descrição se ajusta a seu próprio perfil: “cor branca, olhos castanho-escuros, barba grisalha, cabelos desalinhados”. E ele segue no laudo auto referido: “idade - 38 anos passados em branco; poucas viagens, nenhuma história de amor, uma biografia pobre em contraste com o entusiasmo de sua parceira quando vê um fígado em bom estado” (a câmera observa a ação dela e o elogio ao fígado retirado do cadáver). Ele fecha seu laudo com a *causa mortis* que vem completar a sua auto-ironia: “faleceu bestamente de um ataque cardíaco ou de uma crise de depressão aguda em lugar solitário numa repartição pública modorrenta”.



Fig. 1: Fotograma de *Corpo*

Este autorretrato do Dr. Arthur será lembrado ao longo da trama, pois nos ajuda a interpretar suas reações ao sistemático boicote de sua chefe à sua forte determinação ao conduzir com tenacidade a investigação do caso deste corpo-enigma, centro das tensões que envolvem os protagonistas.

Este modo de pensar marcado pelo que se pode ler como um “vício profissional” é frequente, com observações diagnósticas não apenas de cadáveres, mas também de corpos vivos numa forma de jogo consigo mesmo. Quando ele sai do necrotério e vai de metrô visitar seus pais – a mãe tipo *mater dolorosa*, o pai tipo mal-humorado - ele passa o tempo a observar as passageiras de quem faz uma semiologia médica, lendo os sinais presentes no corpo vivo como base para o laudo em estilo de autópsia incluindo a previsão da futura *causa mortis*.

Esta cena marca um olhar obsessivo, mas há um ar descontraído nesta versão lúdica do trabalho que, no necrotério, ele assume com competência. Em vários momentos, seu pensar se expressa através do jogo

de diagnóstico, em especial no caso da Dra.Lara, a chefe com quem ele tem uma relação complicada.

Perto do início do filme, numa cena em que ele pede dispensa pelo período da tarde, já temos os quiproquós em torno de detalhes sem importância, uma forma arrevesada com que eles vivem tensões que ultrapassam questões profissionais. São traços de uma relação pessoal marcada por ressentimentos, E se pode supor ter havido a expectativa de uma relação que foi abortada, razão para este misto de intimidade e constantes alfinetadas, ou mesmo reflexões dele como: “Lara é quase uma mulher bonita, posso sentir o sangue oxigenado regando o seu coração; pena que algumas de suas veias estejam obstruídas”.

Vale observar o peso destas tensões no local de trabalho que é maçante e se desenvolve num ambiente onde há um esforço da chefe em evitar diagnósticos que possam criar problemas de caráter político. A chegada das ossadas e uma situação de visibilidade pública e expectativas indesejáveis.

Antes de entrar em pauta a questão das ossadas, vemos Lara pedir para que Arthur assine o laudo referente ao corpo do jovem negro visto lá no início, morto em situação de confronto com policiais, laudo escrito por ela de forma a dar o caso por encerrado. A autópsia teria acusado pequena quantidade de cocaína no sangue do morto, como que para aludir a uma conexão com o comércio de drogas. É Arthur quem vai informar ao irmão do falecido. O jovem lhe pergunta: “quem atirou?”. Ele diz: “não sei, foi encontrado assim” e observa ser provável que o irmão tenha sido morto pelos próprios companheiros. O rapaz, revoltado, é veemente ao negar o que está na autópsia e a relação do irmão com o tráfico. Arthur não tem nada a dizer, pois não examinou o caso, mas sabe que o jovem foi morto por tiro de policial. Ele não concorda com certas decisões, mas aceitou

assinar o laudo não confiável por dever de ofício. Razão para seu ar depressivo e sentimento de impotência nesta ordem burocrática.

Estas cenas do preâmbulo preparam o clima que se instala com a chegada das ossadas. Lara dá entrevistas à imprensa e acalma os repórteres com respostas que descrevem o estado geral delas e as análises a serem feitas pelos médicos, julgando precipitadas as declarações de que há ossadas de presos políticos do período da ditadura. Seu tom é de fala técnica, pois está atenta às inquietações geradas pela dimensão política desta situação que, inspirada nos fatos de 1990, compõe o núcleo do filme. Neste quadro tenso, advém uma ocorrência inusitada. Junto com as ossadas, vindo da vala mesma comum do Cemitério de Perus, chega o corpo de uma jovem com marcas de tortura e sem nenhuma decomposição trazida pelo tempo, como se ela tivesse morrido no dia anterior.



Fig. 2: Fotograma de *Corpo*

Arthur, atraído por este corpo-enigma, assume a tarefa de analisá-lo e buscar uma explicação para a anomalia. O “retorno do passado no presente” vem ao centro da trama e constitui o “motivo temático”

(Tomachevski, 1970) que movimenta o filme a partir deste corpo cuja presença mobilizará os vivos e seus conflitos. Em seu primeiro exame, o olhar do Dr. Arthur gera um contra-campo que traz rápido *travelling* ao longo do corpo-enigma, seguido de outro ao longo do corpo de uma moça deitada no chão de sala residencial. A impressão é de que se trata da mesma moça quando viva, mas tudo é muito rápido para certezas. Neste primeiro dos *flashbacks* que pontuam suas averiguações, já temos uma construção imagética que como que metaforiza as dificuldades de interpretação de pistas. Após este rápido *flash*, o corte nos leva a um *travelling* que desce pelo corpo da morta e acentua os pontos que fecham enorme ferida no tórax. A trilha musical sublinha um sentido de exame pericial em marcha enquanto Arthur examina queimaduras e hematomas. Em voz *over*, ele comenta “há estragos por todo lado, dedos quebrados”. E chama sua atenção o anel num dedo todo estropiado da mão esquerda. Tenta tirá-lo. Não consegue. O essencial aqui é deixar gravado em nossa memória este anel, um ícone central nesta trama.



Fig. 3: Fotografia de *Corpo*

Seu empenho em elucidar o caso enfrenta, a cada passo, novos confrontos com Lara que não aceita a sua atenção especial ao corpo. Exige o procedimento padrão no caso de “corpo não reclamado”, pois a jovem morta nada teria a ver com as ossadas: um erro no cemitério gerou sua acidental inclusão no lote. Em franca oposição, Arthur defende a pesquisa para explicar o enigma.

O essencial é que a presença deste corpo e sua força catalisadora de emoções se projetam para fora da esfera da ciência médica. O ponto nodal da trama não será a anomalia no plano biológico. Esta sai logo do centro das conversas. E é sumária a contestação feita a Arthur quando ele traz a hipótese de uma “saponificação” nele ocorrida, o que explicaria o seu estado, mesmo tantos anos após a morte. Sua hipótese é logo descartada por um médico mobilizado por Lara. A refutação é cheia de ironia. Seu argumento é sumário, mas se afina ao interesse político dela que o cumprimenta pelo “excelente trabalho realizado”.

A presença deste corpo feminino jovem e torturado a incomoda, para além das implicações no plano político. Arthur faz pé firme e insiste. Diz tratar-se de um caso grave de “espancamento” (este é o termo que ele usa). Ela diz tratar-se de uma “desova” (ação de um bando para se livrar de um cadáver). Mais adiante, ele volta ao assunto. Ela, impaciente, repete: “se ninguém aparecer até amanhã para identificar este corpo, ele vai ser enterrado como qualquer outro”. Ele insiste: “A imprensa precisa saber disto”. Ela é irônica: “vai lá, fala da tua múmia e me deixa em paz; diz para eles que você encontrou a Nefertiti,...”.

Neste momento, o espectador supõe que, no caso de Arthur, haveria a vontade de elucidar o caso em função de seu significado político como prova material das atividades de tortura. Veremos que não é esta a razão principal que o mobiliza. Falar com a imprensa é algo que ele não vai

assumir em sua peleja com Lara. A política se faz aqui presente mais porque incontornável do que por um empenho especial dele nesta direção. De qualquer forma, com a ajuda de um colega que, em segredo, lhe entrega uma foto da moça, ele inicia sua pesquisa considerando a dimensão política que cerca a presença deste corpo: seu primeiro passo é a ida ao DOPS, para onde presos políticos eram levados em primeira instância.

b) A pesquisa de Arthur avança, e novos dados emergem em *flashbacks*

Inserido na sequência de Arthur examinando fichas de presos políticos no DOPS, temos um *flashback* em que vemos um grupo de atores e atrizes em performance que envolve uma coreografia feita de enlances apertados de vários corpos nus, junto ao chão, num palco teatral. Estão a se movimentar no contato corpo a corpo, como que formando uma unidade em constante mutação. A câmera, bem junto a eles, acompanha suas evoluções. Há um momento em que entra em nosso campo de visão o anel já nosso conhecido, enlaçado em dedo da mão esquerda de uma moça de quem mal vemos o rosto. Pelo estilo da cena, tudo indica ser uma evocação de 1967-1968 em espetáculo no qual corpos livres e solidários compõem um dado essencial da proposta da encenação. Mais tarde, outro *flashback* trará nova cena no mesmo teatro onde veremos uma moça deitada no centro do palco. Ela está a uma certa distância dos outros atores, como que dormindo em pleno ensaio: alguém vem sacudi-la para acordá-la, e um primeiro plano da sua mão esquerda torna visível o anel.

Estas cenas ajudam a compor o perfil da moça do anel como jovem atriz, traço que se conecta com sua conduta em outros *flashbacks*. Estes nos trazem dados aos quais Arthur não tem acesso e nos ajudam a compor a história desta moça quando cheio de vida e engajada como *performer*.

Voltemos a Arthur, que havíamos deixado no DOPS. A sua pesquisa o fez dormir com o rosto colado na mesa cheia de papéis já examinados.

Acorda, volta a remexer documentos e vê seu esforço recompensado. Uma ficha de 1973 traz a foto do rosto que ele reconhece. Ao seu lado, o nome: Teresa Prado Noth.

Ele tira cópia da ficha e, de volta ao necrotério, revira o enorme volume da lista telefônica. Tenta encontrar parentes que possam elucidar a questão. Há duas ocorrências do sobrenome Prado Noth. Uma delas traz o nome Teresa Prado Noth. Esta surpresa o desconcerta e, de imediato, ele telefona ansioso para esclarecer a situação: viva ou morta? Atende Fernanda, que diz ser a filha da pessoa com este nome. Ele estranha. A conversa é confusa, mas fica acertado que ela vai ao necrotério para a identificação do corpo que ele acredita ser de sua mãe. Se Teresa morreu nos anos 1970, sua filha seria agora uma moça.

Uma vez no necrotério, Fernanda chega agitada e, ao cruzar com ele, logo pergunta “cadê a minha mãe?”. Ela está de costas para a câmera e Arthur traz um ponto de interrogação no seu rosto. Logo adiante, quando ela for vista de frente, será nossa vez de encarar o fato intrigante: seu rosto nos coloca diante de uma figura que é o duplo do corpo inerte, interpretada pela mesma atriz.

Fig. 4: Fotograma de *Corpo*

Quando Arthur lhe mostra a morta, ela diz “é muito jovem para ser minha mãe; podia ser minha irmã”; não sinaliza perplexidade. Ele esclarece que não é um corpo recente, e sim morto em 1973. Ela responde “em 1973 eu nasci”. Confuso diante da agitação e das respostas incisivas de Fernanda, Arthur volta a fazer observações que supõem a mãe dela morta, o que ela estranha. E vem a pergunta, “mas afinal sua mãe não está morta?” Como resposta, uma sonora gargalhada, acrescida de mais gracejos quando ele se refere a Teresa como guerrilheira desaparecida: “que nada! ela está é toda aparecida por aí”. E se mostra surpresa pelo fato de ele não saber quem é sua mãe, a “conhecida socióloga” Teresa Prado Noth. Após um hiato de silêncio, ela subitamente se aproxima, lhe dá um beijo no rosto e se retira como quem está com pressa ou quer se livrar da situação. Arthur fica com a charada de duas mulheres com o mesmo nome e esta especial semelhança de Fernanda com o corpo-enigma.

Esta cena deixa claro que, dentro da parábola montada no filme, o uso da mesma atriz para os dois papéis sinaliza que o estrito realismo não

manda neste jogo. A partir de uma condição estrutural envolvendo a experiência de identificação de corpos que foram vítimas da violência perpetrada por forças policiais ou pela repressão política, o filme monta um laboratório que permite avaliar um gradiente de atitudes pessoais. Cada qual chamado à cena terá suas razões e idiossincrasias para agir como veremos diante deste corpo

O rosto idêntico - a ligar a militante de nome Teresa Prado Noth na ficha do DOPS, o corpo inerte no necrotério e esta moça que vem examiná-lo - compõe o núcleo central desta parábola construída a partir de uma memória arduamente conquistada. Esta mesma que inspira neste filme uma reflexão original sobre as formas de retorno do passado no presente e, em especial, sobre as relações entre memória individual e memória coletiva, consideradas em sua conexão com o plano dos afetos, da amizade e da política.

c) a performática Fernanda e o sorumbático Dr. Arthur

Desde o momento em que entra em cena, a marca de Fernanda é a inquietude; mãos agitadas e cheias de adereços; vivaz, provocativa, decisões abruptas. Tal como agora que, de repente, se despede, vai embora e, para nossa surpresa, volta em seguida para retomar a conversa com Arthur. Uma ou duas palavras e logo os dois saem juntos para um restaurante.

No almoço, estava previsto o encontro com a mãe dela, Teresa Prado Noth, momento chave para a pesquisa dele. Uma vez no restaurante, ela comanda o diálogo, deixando Arthur mais empenhado em ver e ouvir. Ele chega a usar uma garrafa através da qual a observa e se pergunta em voz *over*: “seria possível dois corpos idênticos sem nenhuma influência genética?”. Em dado momento, ela responde a um comentário dele, dizendo que é atriz. Depois, opinativa, critica a qualidade da comida e se

pergunta sobre o que faz sua mãe ir lá com tanta frequência, ela que não veio ao encontro e deveria pagar a conta.

Na saída, ela conduz outro lance de teatro criando nova confusão entre eles, saindo de repente e o deixando só para acertar as contas. Quando ele sai do restaurante, vai à procura dela e a encontra numa loja de roupas. Novos atropelos. Ele veio para exigir de volta a sua carteira que ela levou consigo. Fernanda critica suas hesitações e falta de expressão, logo se põdo atrás de uma cortina onde vai experimentar uma peça. Do lado de cá, ele diz não ter tempo para esperar, tem de voltar ao seu ofício, e arremata: “não sou ator”. Ela traz o rosto para fora da cabine e responde: “ainda bem, porque não tem o menor talento”. Fecha a cortina e volta à sua peça de roupa. Há um lance rápido de voyeurismo dele por uma fresta da cortina, mas a pressa o faz abandonar a loja.

Neste momento, é inserido um *flashback* em que vemos Teresa, a militante. Está só e caminha examinando um local cheio de casas, ninguém à vista. Filmada em câmera-na-mão, a sequência é enigmática; seguimos seus passos e olhar atento; de repente, uma bola se choca com seu corpo e, quando ela a segura, vemos o anel na sua mão esquerda. Em seguida, ela devolve a bola a dois meninos que aparecem. Um *flashback* sem palavras. Nos demais, vamos ouvir a voz *over* de Teresa a falar de sua experiência de militante para sua amiga Helena. Este é um ponto chave na armação da trama que traz a mediação dos comentários dela quando viva dirigidos a esta amiga especial.

Corroborando a veia teatral da performer nos *flashbacks*, há cenas em que ela se diverte ao falar de seus disfarces usados em algumas ações. Mais um aceno à sua condição antes de radicalizar sua militância. Há duas situações cujo tema é o disfarce: numa, Helena experimenta as perucas dela enquanto recebe conselhos sobre o que as torna eficientes: “o importante é a adequação”. Na outra, Helena entra numa sapataria e,

surpresa, se depara com Teresa, sob disfarce, no papel de atendente; esta lhe faz sinal para não “dar bandeira”.

Os lances no restaurante e na loja afastaram Fernanda da investigação, mas ela não demora a reaparecer no necrotério onde é notada quando já está perto do corpo da militante. Irritado, Arthur reclama da “invasão”. Ela lhe devolve a carteira e, como espécie de punição, ele a conduz para um exame de corpo de delito. Explica a origem das marcas de tortura e a obriga a passar a mão em cada uma para seguir a descrição da ferida e de sua causa.

Terminada a incômoda aula, Fernanda leva o médico legista até a sala de sua mãe na faculdade, sala que encontram vazia. Em novo lance performático, ela a uma certa altura atende ao telefone e conversa com alguém fingindo ser sua mãe.

Novo *flashback* traz a cena da jovem Helena no DOPS onde foi à cata de informações sobre a amiga, dado o sumiço de Teresa e a falta de notícias. Momento difícil, em que foi sumária a resposta do delegado: a amiga lá esteve presa, foi interrogada e liberada no dia seguinte. Um roteiro de sua prisão e soltura inverossímil. A expressão “foi liberada” valeu para Helena como “foi levada para a OBAN”, a Operação Bandeirante, órgão de repressão financiado pelos empresários paulistas localizado no porão do Quartel do II Exército na Rua Tutóia. Pode-se presumir que ela tinha dados para concluir com considerável segurança que a amiga estava morta.

Na sala da professora na faculdade, seguimos a agitação de Fernanda enquanto Arthur examina livros de autoria da socióloga Teresa Prado Noth. O lance decisivo vem quando ele observa uma foto da mãe de Fernanda quando jovem. Um rosto nosso conhecido: é a Helena dos *flashbacks*, a amiga de Teresa. Está com um anel igual ao visto no dedo torturado. Este anel mobiliza Arthur: coincidência? ou haveria amizade

entre a mãe de Fernanda e a militante no passado? O que tem isto a ver com o mesmo nome? Lembremos que ele nada sabe sobre a Helena dos *flashbacks*, esta que aprendemos ser agora a professora Teresa, figura que veio ao centro da charada. Antes, o mesmo nome; agora, o mesmo anel.

Agitado, ele volta ao necrotério onde encontra uma Lara irônica ao afirmar que parentes vieram, reconheceram o corpo e o levaram. Mentira. Ele faz violento protesto, procura o corpo e não o encontra. Como a chefe, entrementes, saiu para o almoço, vai atrás dela pelas cercanias. Enquanto ele a procura, Fernanda se entretém pelo bairro nas bancas de uma feira de rua. Ao examinar bijuterias, revira anéis expostos numa banca e encontra um igual ao do “corpo” e ao de sua mãe na foto. A barraca na qual o encontrou evidencia sua condição de produto barato. Está aí um sinal de que sua presença pode não valer tanto para se montar a conexão entre as pessoas quanto Arthur supõe, embora as coincidências não devam ser esquecidas. A partir daí, qual seria o motivo de uma Fernanda cheia de bom humor ficar exibindo o anel para Arthur? Mais uma provocação que a diverte ao brincar com um dado importante para ele.

Os pensares de Arthur em voz *over* estão fixados em sua chefe. No caminhar à procura dela, ele retoma o seu jogo de laudos hipotéticos tomando-a como alvo: “Lara tem um corpo disciplinado. Sem dúvida, seus músculos atrofiados mostram um estado avançado de decomposição moral; não há mais vestígios da médica brilhante que passou em primeiro lugar no concurso”. E logo adiante, “...o exame de suas vísceras revelou alto teor de amargura em sua bÍlis.; todos os elementos apontam para a *causa mortis*: poli-ceticismo pragmático”. Quando ele está nesta última frase advém uma imagem inesperada: em primeiro plano, vemos Lara enlaçada em beijo ardente com um parceiro. O beijo é longo, entrega total. No contra-campo, lá está ele a olhar, pela porta envidraçada, para dentro

do restaurante onde se dá a cena. Tem a seu lado uma Fernanda curiosa ao ver sua reação. A câmera se detém na sua expressão: é notável.



Fig. 5: Fotograma de *Corpo*

Mais do que surpresa ou ironia, há desgosto impresso no seu rosto. O beijo ardente o incomoda. É como se a cena tenha vindo abalar uma convicção que o escorava em sua falta de iniciativa para alterar o *status quo* deste morde e assopra cheio de ressentimentos. Por que razão? Talvez porque esta inação, incômoda ao eternizar o impasse, sinaliza uma insegurança sexual mitigada por racionalizações; entre elas, o senso de que Lara é uma mulher sem *sex-appeal*, incapaz de atrair um homem. A cena no restaurante o obriga a enfrentar uma questão vivida em silêncio: a sua dificuldade de romper a solidão.

Esta reação dele neste momento fecha um círculo iniciado de forma mais descontraída na abertura do filme, quando o ouvimos pela primeira vez em voz *over* às voltas com os seus pensares na linguagem de um laudo pericial: “macho... será mesmo? quando que um homem prova

efetivamente que é um homem?” A constante tensão, no âmbito de uma intimidade mal resolvida, é a regra ao longo do filme. Uma vez terminado o enlace amoroso, Lara se dirige ao banheiro do restaurante. Enquanto a vemos a examinar seus dentes diante do espelho, ouvimos nova estocada de Arthur: “...a rigidez de sua arcada dentária impede qualquer sorriso franco”.

Segue-se o teatrinho que Fernanda arma junto à porta da cabine do banheiro onde está Lara. A jovem diz que está armada e grita: “passa a bolsa piranha...”. De início assustada, Lara chega a sacar um revólver, mas entrega o dinheiro por debaixo da porta. Quando Fernanda diz: “esta é uma operação revolucionária para recuperar o cadáver que você sequestrou”, ela percebe que se trata de Fernanda e Arthur. Denuncia a farsa. Eles sorriem e devolvem o dinheiro pela mesma via que o receberam. É hora de ir embora.

Com eles já fora de vista, Lara, pela primeira vez na trama tem seu comentário exposto a nós em voz *over*. Ela expressa sua irritação: “Arthur, você é um homem morto: seu cérebro e seu fígado devem ser retirados para estudo de depressão; seu coração e seus órgãos genitais para o estudo de impotência; ...você é um homem morto”. A parte final da diatribe de Lara se sobrepõe à imagem em que Arthur e Fernanda já estão no metrô, em silêncio. O rosto dele ainda está sob o efeito da cena do restaurante. Imóvel, absorto, nem dá atenção a Fernanda feliz e exibida com o seu novo anel.

Chegando à casa onde a jovem mora com a mãe, mais uma vez esta não é encontrada. Uma vez sós e acomodados na sala, o desânimo de Arthur sentado num canto é notado por ela. O seu jogo de sedução se escancara e faz parte da ignição do desejo ela exibir seu corpo nu da cintura para cima ao trocar de roupa no meio da sala. Ele a observa e não se mexe. Enquanto a voz de Caetano Veloso na vitrola repete o refrão “it’s a long

and winding road...” e Fernanda se move pela sala semi-nua, Arthur resta impassível.

Um rápido *flashback* traz a cena da jovem Helena recostada num tapete enquanto olha feliz para um bebê (Fernanda?) no colo de uma babá. Um interregno de inocência que pontua a criação do clima entre os dois. Já com roupa leve, ela vai para outro cômodo. Ele a segue e há o momento chave em que ela se deita numa cama estreita assumindo a postura do corpo inerte no necrotério: olhos fechados, braços esticados. Imóvel, espera que sua estratégia funcione.



Fig. 6: Fotograma de *Corpo*

Ele se aproxima; se acomoda junto a ela e começa a apalpá-la por debaixo da roupa, faz carinhos e termina por aderir ao teatro com um gesto “medical”. Apoiado num braço, levanta o tronco e, com a mão livre, lhe dá uma pancada no tórax como se faz com um moribundo para fazê-lo respirar. Ela completa o lance com uma enfática aspiração de ar e, quando estamos prontos para seguir o novo enlevo, há um corte

sintomático: o que virá a seguir nos é sonegado, como se houvesse uma incompatibilidade entre ele e uma cena efetiva de gozo visível (há quem pergunte: teria mesmo ganho maior enlevo?).

O corte rápido nos leva à imagem de outro casal abraçado e aos beijos, mais excitado e recebendo uma atenção maior da câmera. Uma vez terminada a “transa”, o diálogo identifica a figura feminina: a professora Teresa Prado Noth, já mais madura, sem o rosto ingênuo da Helena toda ouvidos para a militante. Seu parceiro é um jovem ex-aluno. Ele, já o tínhamos visto a trabalhar como garçon no restaurante que Fernanda criticou e disse não entender a razão de sua mãe ir tanto lá. Talvez ela deixe de ir, pois na conversa ele comunica que não tem ido à universidade porque está ocupado com sua mudança para Londres.

Definido o teor da relação entre estes dois, voltamos a Arthur e Fernanda, agora em novo clima. Estão quietos, sem tensões, a beliscar petiscos e beber. Há um período de silêncio e, de repente, ela diz: “liga para minha mãe e diz que eu morri”. Ela o traz de volta à razão primeira do estarem juntos e entende que o sumiço da mãe só será superado por atitude extrema. É preciso vencer o boicote de Lara, tornar o corpo visível. Esperta, usa o motivo que, em situação inversa, a levou ao necrotério. Está criada a expectativa diante de uma cena chave: Helena-agora-Teresa a examinar o corpo da amiga Teresa para ver se é Fernanda.

f) desenlace: a assembleia dos envolvidos

A montagem não espera a resposta de Arthur; de imediato, um corte seco nos traz a mãe de Fernanda a dirigir seu carro pela cidade. Já é noite. Em voz *over*, escutamos a militante Teresa em mais uma fala dirigida à amiga Helena. A professora está a se lembrar, ou somente nós, espectadores, ouvimos esta fala? O celular dela toca e o presente se impõe. Novo corte rápido nos leva direto para o necrotério onde ela já está sendo

atendida por Lara. Diz o seu nome e a razão de sua vinda. Descreve a sua filha e é conduzida à sala de reconhecimento de cadáveres. Não nos surpreende que seja trazido o corpo que está na origem de toda a trama. Lara vê a sua chance de liquidar a fatura. Helena-agora-Teresa examina o corpo detidamente, reage ao se deparar com o anel na mão esquerda e, num dado momento, sua mão toca no rosto da morta. Está chocada. Estaria perplexa a pensar como este corpo traria de volta, cerca de vinte anos depois, a amiga de juventude que foi presa e depois desapareceu? Não, não seria possível ser o corpo dela preservado. Mas o rosto, o anel e a tortura não seriam uma evidência, ainda que paradoxal? Ou está chocada desde o início porque se deparou com o corpo da filha morta e neste estado?



Fig. 7: Fotograma de *Corpo*

Novo *flashback* vem prolongar a nossa espera. Temos, em sequência diurna, planos do centro da cidade enquanto ouvimos Teresa a dizer para Helena não vir a São Paulo e queixando-se muito da cidade. Valeria como

sinal de uma recordação da amiga gerada por ela estar diante deste corpo no necrotério?

Voltamos à sala. Lara aguarda e torce pela confirmação de que se trata da filha, o que a livraria do embaraço e lhe daria razão diante de Arthur. Através da janela desta sala, vemos a filha, recém-chegada, a observar a cena emblemática. Em seguida, chega Arthur. A professora permanece em silêncio. Quando eles entram na sala, ao ver a filha, seu rosto tem leve alteração, mas o movimento de câmera não nos dá tempo para discernir com clareza o que poderia ser um sinal de alívio. Temos o plano geral da sala, com e os dois recém-chegados junto à parede ao fundo. Fernanda, séria, silente, parece outra. E é ela quem quebra o silêncio. Olha para a mãe e diz “hoje, pensei que você morreu”. A mãe responde “eu também”.



Fig. 8: Fotograma de *Corpo*

Pensou até quando? Até chegar ao necrotério e se deparar com o corpo ou até a entrada de Fernanda na sala? Por que não disse antes se o

corpo trazido era ou não o de sua filha? Permaneceu em silêncio, talvez porque dividida entre a dor de reconhecer a filha e o contrassenso de declarar a presença do corpo da amiga morta há tantos anos, considerada ainda a complicação que criaria para ela própria o fato de citá-la pelo nome.

Fernanda toma a iniciativa de se aproximar de sua mãe; há o abraço terno e o beijo. Está afetuosa, com ar compenetrado. Se for uma nova performance, está ajustada à ocasião. Ela aponta a enorme semelhança entre o corpo e ela: “é a minha cara, as minhas mãos”. Estaria seguindo algo combinado com Arthur ou sua conduta viria de um impulso próprio de tudo esclarecer já expresso na sua ideia do telefonema para sua mãe?

Helena-agora-Teresa de imediato retruca, diz que não é tão parecida. Tenta negar o óbvio. Isto a incomoda porque estaria aí evidenciado que Fernanda parece muito mais ser filha da moça morta do que dela?

Não há tempo para o diálogo entre mãe e filha prosseguir, uma vez que a atitude de Helena-agora-Teresa deflagra a intervenção de Arthur que vê chegada a hora de levar até o fim o confronto. Não só apoia a observação de Fernanda, como traz novas evidências captadas pelo seu “olho clínico”: a estrutura óssea semelhante. Dito isto, desloca a discussão para a questão do nome, sacando um envelope com a ficha do DOPS copiada na página onde consta a foto e o nome de Teresa Prado Noth. Concentra seu esforço em desmascarar a professora, em vez de focar na pergunta sobre a identificação do corpo no centro da cena. Ele exhibe a ficha para todos e pergunta a ela “quem é esta que tem o seu nome”? Com tal evidência em mãos, passa a agir como um delegado: “quem é esta? Ela é Teresa Prado Noth. E quem é você? Você é mesmo Teresa Prado Noth?”

A professora acusa o golpe e, para ganhar tempo, pergunta à filha se foi ele quem ligou para ela vir até ali? Chance dada a Lara que o acusa de ato irregular, dando tempo para Helena-agora-Teresa se recompor. Com

firmeza, contesta a atitude “imprópria” dele: “o senhor é louco; isto é um interrogatório?” – e reafirma ser Teresa Prado Noth. Cala-se em seguida com ar indignado. Ela sabe que ele não tem como de imediato flagrar a apropriação, pois ganhou os documentos da própria Teresa, algo que nós soubemos através de um dos *flashbacks*. Estaria previsto que assumiria o nome da amiga e a maternidade?

Neste momento, ela recebe o apoio de Lara que, a fim de encerrar o caso, aproveita para dizer que a ficha não é evidência de nada, obrigando Arthur a recuar, dando o ato de identificação como já resolvido: “corpo não reclamado”.

Fernanda não se pronuncia, aceitando a postura de Helena-agora-Teresa com quem parece solidária, o que não impede um olhar tenso em um ou outro momento. Ela age de forma a permitir uma leitura de que sua decisão é de trabalhar esta situação e seus desdobramentos junto de sua mãe adotiva que lhe diz: “vamos embora, eu não gosto deste lugar”. Fernanda a acompanha, não sem antes compor como despedida uma derradeira performance que, ao nosso olhar, vem de novo sugerir suas afinidades - que ela própria desconhece - com o que vimos de performático na sua mãe, a Teresa militante. Ela levanta com ênfase suas mãos para Arthur e mostra o anel no dedo.

Fig. 9: Fotograma de *Corpo*

Seria para reconhecer a sua conexão com aquele corpo que talvez esteja agora entendendo como o de sua mãe torturada e morta em 1973? Ela sai da sala olhando para o médico. Vale a sua decisão de não se alinhar a Arthur na forma como ele atuou na hora do confronto e, por outro lado, deixar este sinal de que leva consigo este símbolo de uma aliança que ele teria ajudado a se efetivar.

e) Um corpo livre

Um dado importante para avaliar a forma como Helena assumiu a maternidade de Fernanda foi reservado para o final, uma vez consumada a derrota de Arthur que, depois da saída de mãe e filha, ainda teve de ouvir o consolo “magnânimo” de Lara, logo antes de se retirar. Arthur fica imóvel, só e cabisbaixo depois que todos se foram. Neste momento, temos a inserção de um *flashback* que, se tivesse vindo antes da cena da assembleia, teria alterado o efeito da constelação de não ditos que marcou essa cena decisiva.

Numa praça, vemos Teresa a caminhar com seu bebê, uma recém-nascida, no colo; em voz *over* ela diz: “uma vida a passeio, um corpo livre” e vem em direção à câmera que está compondo a imagem do ponto de vista de Helena. Quando bem junto à amiga, sempre em voz *over*, ela explica que a filha ainda não tem nome e sublinha a sua fragilidade. A amiga a acolhe. Teresa já havia entregue a ela os seus documentos e, naquela altura de sua militância, sabe que esta entrega da filha é radical. A cena se fecha com um plano dela, sentada no banco da praça em posição frontal face à câmera, totalmente só. A câmera-na-mão se afasta enquanto sua voz *over* reafirma seus impulsos e decisões: “uma vida a passeio, a liberdade de andar por aí sem identidade, sem pudor; um corpo livre”.



Fig. 10: Fotograma de *Corpo*

Neste momento, ainda sobre a imagem de Teresa na praça, a voz *over* de Arthur vem confirmar a fórmula: “um corpo livre”. Esta encontra na sua voz um outro tom, espécie de triste ironia de quem faz o balanço do que resultou de toda a tenaz insistência deste corpo mesmo tantos anos

após a morte. O corte nos leva para o médico ainda na sala da assembleia na mesma posição, nitidamente deprimido. E a fórmula da Teresa militante, esta que assumiu seu corpo livre e o empenhou com toda coragem no sacrifício da luta até a morte, encontra uma trágica resposta na imagem seguinte: o seu corpo esticado sobre uma mesa está em outra sala, totalmente isolado. Uma funcionária do necrotério se aproxima e o envolve com um plástico, marcando uma providência técnica que prepara e simboliza seu enterro definitivo como indigente. Temos aqui o ícone derradeiro desta parábola no momento em que é levado ao extremo o processo de apagamento da memória coletiva da militante morta.

Resta um último plano do corredor do necrotério vazio e em silêncio.

f) memórias pessoais vs. memória coletiva

Este final vem confirmar a decisão de deixar muitos aspectos centrais do drama em aberto, um efeito expresso ao longo do filme na própria montagem da trama. As cenas se tecem num movimento de escassez calculada das informações de modo a afastar revelações catárticas trazidas por algum protagonista, como acontece num drama convencional ou, com os protocolos exageros, num melodrama. É esta escassez calculada que nos leva a tantas perguntas diante da assembleia dos envolvidos, estimulando nossa reflexão. Se houve uma ou outra revelação, isto se deu nos *flashbacks*, pela voz *over* da Teresa militante.

Em toda esta convergência de personagens, um dos aspectos mantidos fora de pauta é a ausência da figura paterna, jamais objeto de qualquer menção ou pergunta. Permanece uma incógnita. Neste aspecto, um momento significativo é a mais insólita narração de Teresa em um dos *flashbacks*. Ela conta a Helena uma passagem vivida no Cine Paissandu, no centro da cidade. Tendo um “ponto” (lugar escolhido por militantes para encontro, troca de informações e/ou articulação de suas ações)

marcado em frente ao cinema, houve um desencontro e ela decidiu entrar como quem vai assistir a um filme. O que marca o episódio é o seu peculiar enlace com um desconhecido que a seguiu até o banheiro do cinema, momento de um sexo-teatro em que ela se “prestava a vários papéis”, um sexo vivido com intensidade. Por quanto tempo? ela não consegue saber ao certo. Tal momento pode ter sido a origem de sua gravidez, hipótese nada absurda num contexto em que jamais é feita qualquer menção a uma figura masculina que tenha afirmado sua presença para além deste caso fortuito e deveras singular. Nem Teresa, sempre muito loquaz quando com Helena nas cenas em *flashback*, nem sua amiga tocam no assunto afora esta circunstância. Fernanda jamais se refere à figura paterna. Não há dados que indiquem ter a professora inventado alguma história para explicar a Fernanda a ausência do pai.

Conservado por estranha anomalia, o “corpo livre”, como um retorno do passado no presente, veio cerca de 20 anos depois mobilizar um esforço de reconstituição de sua história, gerando ao seu redor uma dramática mobilização restrita a um pequeno grupo. Ele permanecerá vivo em suas memórias em função de uma vivência que, no entanto, não alcançou a esfera pública. Arthur deu toda atenção a este corpo e “criou o caso”, mas não tomou a decisão de levá-lo para o plano da memória social e política. Não teria ido porque foi mais forte o resíduo de dúvida quanto à validade de seu diagnóstico sobre o corpo? ou houve mesmo falta de empenho nesta dimensão de sua batalha?

Um dado relevante nesta questão é que a pressão de Lara deu a Arthur um tempo muito exíguo para a busca de informações, lhe dando apenas um dia, depois do qual enviaria o corpo para o cemitério, ameaça que ela cumpriu à risca. Neste quadro, ele assumiu de imediato a pista mais promissora, mas se enredou nas relações pessoais desta via adotada. Não consultou, por exemplo, a lista dos desaparecidos disponível nos anos

1990, ainda que incompleta. É provável que fosse sem resultados. Teresa não deveria constar dela, pois lá estava Helena vivendo com o nome dela sem problemas, numa profissão em que informações de caráter político circulam e ela já tinha se afirmado como nome conhecido, professora e autora de livros. Arthur teve contra si não apenas a oposição de Lara, mas também o interesse de Helena-agora-Teresa em manter seus segredos. E o insucesso o abateu nas condições em que ele a pressionou de forma açodada. Resultado, mais um golpe sofrido neste quadro de isolamento e depressão.

Estas são questões que *Corpo* deixa para nós debatermos, uma vez feita a reflexão proposta pela parábola, não esquecendo do papel essencial que os *flashbacks* cumpriram ao trazer a solidária relação entre as duas amigas, com Helena, a confidente de Teresa, sempre toda ouvidos a mostrar seu afeto e seu encanto pela amiga. Isto se evidenciou sempre, mas ganhou forma mais enfática no momento em que Teresa contou sua experiência na situação insólita no Cine Paissandu. Em longo *close-up*, o rosto de Helena escutou muito atento às palavras da amiga, fez mínimos acenos de cabeça e seus olhos bem abertos expressaram o singular impacto desta experiência.

Fig. 11: Fotograma de *Corpo*

Anos depois, quando o passado se fez valer no presente, houve este reencontro arrevesado com o corpo de Teresa, momento no qual se fez nítida a distância entre a jovem ingênua dedicada à amiga e a escolada professora. A questão agora é o gesto de ter alterado o seu nome como tributo à amiga e na ocasião talvez entendendo ser isto necessário para propiciar à menina a chance de crescer sem o peso da história de sua mãe desaparecida. Dado este gesto em essência apolítico, enfrenta agora o imperativo de assumir o fato político da amiga torturada e morta, recuperando sua memória no plano da cidadania e da história, uma memória que ela ajudou a enterrar ao longo de todos estes anos. Tal imperativo, ela bem o sabe, envolve o custo de enfrentar os problemas gerados pela apropriação da identidade civil da amiga e a reação de toda a comunidade em que ela circula. Fechando o círculo de reparações, ela tem de batalhar para que a vivência deste dia tenha sido o primeiro capítulo de um efetivo “romance de formação” para Fernanda, para citar um dos paradigmas do romance iniciado por Goethe no livro *Os anos de*

aprendizagem de Wilhelm Meister e presente nas obras de outros grandes escritores (Moretti, 2020). Ou seja, agir de modo a assumir a efetiva história daquela que lhe deu a vida e alçar a outro patamar de experiência. Tarefa nada fácil para a professora pois, para tanto, não bastam seu saber e experiência atuais. Será preciso recuperar a abertura e o espírito de doação próprios à sua juventude. Conseguirá? Ou antes, estará a fim?

Lara mostrou de novo a sua tarimba na isenção das responsabilidades oficiais no caso de mortos em que o aparelho repressivo tem culpa no cartório. No foco central de sua contenda com a chefe, Arthur não trouxe ao centro de sua preocupação a dimensão política do caso, mesmo depois de ter ido ao DOPS à procura de um dado decisivo. Seus achados propiciaram grande avanço, mas no confronto decisivo sua precipitação acabou por contribuir para que não viesse à tona a verdade. A reunião se concluiu de forma contrária ao desejado. Torna-se mais radical a sua solidão e ele sai de cena arrasado.

g) a armadilha do silêncio

A questão das ossadas encontradas na vala comum clandestina no Cemitério de Perus esteve em debate e gerou providências efetivas entre 1990 e 1993. *Corpo*, em 2007, ao construir sua parábola, evoca aquele momento e conduz sua bem urdida trama instigando nossa reflexão sobre questões ligadas a fatos ocorridos entre o Ato Institucional n.5, de dezembro de 1968, e 1974. Enfim, o período de maior fechamento da ditadura, observados em seus efeitos nos anos 1990, ou seja, no período da Nova República anterior à instalação da Comissão Nacional da Verdade, em 2010.

O ponto sensível no qual o filme toca é essa conjuntura vivida num momento em que estava sem perspectiva a luta para que situações deste teor alcançassem uma evidência processual apta a gerar um ato oficial de

reconhecimento da morte de presos políticos, os chamados “desaparecidos”. Uma categoria de perseguidos por regimes ditatoriais inventada na América Latina: militantes ou suspeito(a)s que oficialmente não teriam reconhecida a sua prisão e morte. O resultado foi uma nova forma de sofrimento para as pessoas próximas à vítima, em especial as mais íntimas, condenadas a viver o pesadelo de uma esperança de reencontro, mesmo que altamente improvável. Um doloroso impasse a inibir o efetivo trabalho de luto, processo necessário para a superação de perda irreparável.

Trabalhando esta delicada questão, *Corpo* gera uma reflexão sobre os influxos do passado no presente a partir das tensões vividas pelos protagonistas face a suas reações à presença insólita do corpo torturado de Teresa. Em pauta a questão do enfrentamento da verdade, o filme problematiza a postura de quem, de uma forma ou de outra, faz de suas decisões na vida pessoal ou profissional um espelho dos subterfúgios daquela política de silêncio do Estado empenhado em esconder os horrores de um sistema repressivo.

Referências

- DOANE, M.A. (2018). A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In Ismail Xavier (Org.), *A experiência do cinema: Antologia*. (4ªEd.). Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Graal.
- LE GOFF, J. (1994). *História e memória*. Campinas. (3ªEd.). São Paulo: Editora da UNICAMP.
- MORETTI, F. (2020). *O romance de formação*. São Paulo: Editora Todavia.
- REWALD, R. & FOGLIA, R. (Diretores). (2007). *Corpo* [Filme]. Paulo Boccato.
- TOMACHEVSKI, B. (1970). Temática. In Toledo, D.O. (Org.), *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo.

Narrativas múltiplas em “textos verbo-visuais”: cinema, fotografia e oralidade em contexto orquestral

*Luiz Antonio Feliciano*¹
*Carlos Henrique Sabino Caldas*²
*Rodrigo Daniel Levoti Portari*³

Introdução

O surgimento da fotografia, lá em meados do século XIX, trouxe mudanças significativas na sociedade, sobretudo, no modo como se comunicar. Mesmo ao apresentar-se como um código sem código (BARTHES, 1984b), a imagem fotográfica traz uma grafia particular, embebida por códigos de outras áreas, que permite aproximações aos significados a que ela se propõe. Porém, seu *analogon* desviante, valendo-se de sua força indicial, agarra a laço o leitor e coloca-o diante de um duplo, esvaziado de duplicidade, nem sempre tão aparente. Nesse ponto, o auxílio de outras linguagens torna-se a chave para colocar o vagão nos trilhos e corrigir o seu curso. Na contextualização, emergem os significados e os entendimentos, pois, segundo Bateson (1986: 23), «sem contexto, palavras e ações não têm qualquer significado». A fotografia transita por esses dilemas, sobretudo, pela encruzilhada do *isso foi* (BARTHES, 1984a) e do *talvez não tenha sido bem assim*. Por esse motivo, a oralidade pode oferecer uma ajuda na tentativa de aproximações aos significados trazidos pela imagem.

¹ UEMG, e-PUBLICC. luiz.feliciano@uemg.br

² UEMG, e-PUBLICC. carlos.caldas@uemg.br

³ UEMG, e-PUBLICC. rodrigo.portari@uemg.br

A utilização dos sons, articulados em forma de linguagem, produz enunciados. Nesse sentido, a palavra tem esse papel de construir uma ponte entre interlocutores. Ela viabiliza, mesmo limitada em si mesma, a materialidade de todo o conteúdo que dá corpo às enunciações. Contudo, é no interior de determinado grupo, numa conjuntura espaço-temporal, que essa potencialidade é adquirida (BAKHTIN, 2006). Sem um desenvolvimento prático vívido, a palavra torna-se apenas sons que se perdem nos ventos, sem significação alguma. A sinalização, por si só, não carrega nenhum valor social. É na interação dialógica que essa efetivação acontece em essência. Fato que se dá por intermédio de uma linguagem, construída na convencionalidade que a sociedade se permite. No entanto, um código linguístico esbarra-se constantemente em outros códigos, inerentes ao grupo social. Em conjunto com a verbalidade, diversos códigos não-verbais entrelaçam-se e configuram um processo comunicativo múltiplo e integrado (WINKIN, 1998). Mesmo com especificidades aparentes, a complexidade relacional deve ser abordada de forma mais atenta.

Esse texto procura dobrar-se sobre uma complexidade comunicativa, que se dá numa cena, do filme *Amores possíveis*, de Sandra Werneck, lançado em março de 2001. O trecho traz o diálogo de um casal, em torno de uma fotografia, tirada enquanto estavam juntos. Além da conversa entre o casal e a fotografia em questão, os planos e os enquadramentos, utilizados na gravação, reforçam, com linguagens próprias, os enunciados das falas e sugerem outras leituras possíveis. Cada suporte, na sua especificidade, se intersecciona com os outros, numa orquestralidade comunicacional. Essa múltipla e complexa teia é que oferece os nós que se procura desatar nas linhas que se seguem. Espera-se contribuir com problematizações consistentes acerca da comunicabilidade em um processo comunicacional integrado.

Um cenário comunicacional em tela

O filme de Sandra Werneck, que tem o título de *Amores Possíveis*, oferece um cenário em que são contadas três histórias, vividas pelos personagens Carlos (Murilo Benício) e Júlia (Carolina Ferraz). São três possibilidades, entre tantas outras, que os encontros e desencontros podem oferecer. A encruzilhada acontece quando Carlos e Júlia combinam um encontro para irem ao cinema. No entanto, Júlia não comparece ao compromisso e, a partir daí, desencadeiam as vidas amorosas possíveis para Carlos. A primeira delas, Carlos é advogado, casado com Maria (Beth Goulart), um relacionamento tradicional, mas com problemas, sobretudo, pelo envolvimento com o trabalho e por assunto afetivo mal resolvido no passado. Na segunda possibilidade, Carlos assume a homossexualidade e passa a se relacionar com Pedro (Emílio de Melo), um amigo do futebol. Com esse novo relacionamento, ele deixa a mulher e o filho Lucas (Alberto Szafran) e passa a ter com a ex. mulher uma relação que transita entre o amor e o ódio, entre a mágoa e o ressentimento. Nessa outra possibilidade da vida de Carlos encontra-se a cena do diálogo em torno de uma fotografia, que propicia as discussões propostas nesse texto. Mas uma terceira história é oferecida, a partir do (des)encontro de uma ida ao cinema. Nessa nova narrativa, Carlos mora com a mãe (Irene Ravache) e ainda não encontrou o grande amor de sua vida. Suas atitudes espelham o comportamento de jovens surfistas, pautadas pelas escolhas hedonistas. Cada situação conduz para discussões que perpassam a sociedade de duas décadas atrás – momento de criação do filme –, mas respingam em outras épocas, inclusive a atual.

Esse texto não tem a pretensão de transitar pelas temáticas que borbulham em toda a narrativa cinematográfica de *Amores Possíveis* e que são propícias às diversas áreas do conhecimento humano. Aqui, conduz-

se, apenas, um apalpar sobre a possibilidade comunicativa da verbo-visualidade, estática e em movimento, e seus atravessamentos consensuais em uma cena, de aproximadamente 2 minutos e 23 segundos.

Cena I: Um diálogo em tela

Carlos: Ele cresceu, néh?

Júlia: Éh... Sabe que essa ideia me apavora.

Carlos: Você ainda pode ter filhos.

Júlia: Você também.

Carlos: Hum... Gays não têm filhos, no máximo criam gatos e eu detesto gatos.

Júlia: Lembra quando ele bebê, ele era o bebê mais lindo do mundo.

Carlos: Éh... Lembra que a gente tirava várias fotos e depois insistia com os amigos pra ver... várias iguais...

Júlia: Acho que eles deviam achar a gente insuportável...

Há, há...

Júlia: Oh, fica com essa foto pra você.

Carlos: Eu tenho outras...

Júlia: Mas essa é espacial, Carlos. Essa foto é do nosso último dia juntos... É foi a nossa última foto...

Carlos: Nem parece que as coisas estavam tão mal assim, néh...

Júlia: É... já pensei nisso várias vezes, sabe... Essa foto acabou virando um enigma... Me devorou várias noites de sono!

Carlos: É só uma foto!

Júlia: Não, somos nós!

Carlos: Lucas! (Amores Possíveis, 2001)

A verbalidade apresentada no diálogo entre Carlos e Júlia extrapola os limites dos códigos linguísticos orais, para transitar entre outros suportes que permitem a comunicabilidade dos interlocutores. Há um movimento orquestral interseccionado que é complementado com falas, silêncios, gestos, expressões. A conversa apresentada de maneira transcrita não dá conta de oferecer a amplitude que a cena faculta. Os diferentes códigos se integram de tal maneira que a compreensão da

mensagem tende a ser mais plausível. Cria-se uma espécie de cercamento, que delimita uma linha de entendimento. Ouvir a personagem dizer a frase “Essa foto acabou virando um enigma... Me devorou várias noites de sono!” e ver a expressão, o movimento dos olhos, o gesto da cabeça, o semblante, intensifica a mensagem da agonia vivida por Júlia, ao observar a fotografia mencionada. É difícil não incorporar o mesmo sentimento que toma a personagem, durante a exposição de sua fala. Por outro lado, o mesmo diálogo, quando lido sem a contextualização cenográfica da composição da cena, vê-se obrigado a recorrer ao imaginário para compor o cenário, ambientar o lugar da fala, idealizar as expressões, contextualizar a narrativa. Desse modo, os significados são menos sugeridos, pois não espelham uma construção imagética, elaborada intencionalmente para produzir sentidos.

No diálogo entre Carlos e Júlia ficam evidentes várias questões pertinentes à imagem fotográfica. Num primeiro momento, ao falarem do crescimento filho e suas implicâncias, a quantidade de fotos que faziam e a insistência para que os amigos vissem as fotografias reforçam a inserção da imagem na vida das pessoas, sobretudo, em sua cotidianidade. Um consumir fotografias como mercadoria na prateleira. Como aponta Sontag:

A necessidade de fotografar todas as coisas encontra-se na lógica do consumo. Consumir é sinônimo de queimar, gastar – e, portanto, da necessidade de reabastecer-se. À proporção que fabricamos imagens e as consumimos, passamos a necessitar de mais imagens ainda, e assim por diante. (Sontag, 1981: 171)

Um presságio do que viria a ser o advento da hibridização tecnológica, a partir da convergência midiática. Com um celular em mãos, fotografa-se mais e mais e publica-se nas redes online, para receber os

likes dos amigos e dos familiares. A insistência para que os amigos vejam ganha outra roupagem e configura-se na necessidade de curtir as fotos dos amigos, para evitar constrangimentos futuros, nos próximos encontros da turma. Deixar de dar um *like* nas fotografias de algum conhecido pode parecer um descaso em relação à amizade existente.

A conversa das personagens traz também a questão do referente fotográfico. Os vestígios testemunhais da vivência em comum são registrados na imagem. É o caráter indicial (Dubois, 1993) da fotografia que embasa o diálogo entre o casal, pois essa indicialidade concebe à imagem sua força de testemunho. Para que haja a fotografia, é necessário que o sujeito esteja diante da câmera. Assim, a luz que emana do retratado consegue emulsionar o filme ou sensibilizar o sensor. A fotografia carrega consigo os ecos visuais do momento fotografado (Feliciano, 2020). Esses indícios imanentes são o estopim para o diálogo da cena, por causar os incômodos apontados por Júlia. A fotografia traz, mais que um reflexo, uma refração (Machado, 1988) de uma vivência, transformada, pela impressão que se teve, em uma expressão concreta (Deleuze; Guattari, 1995; Sontag, 1981). Ela apresenta traços preenchidos pela memória e pelo imaginário. Oliver Sachs (2001) fala, no documentário *Janela da Alma*, da “síndrome de capgras”⁴, um trauma em que a pessoa não reconhece parentes próximos e crê que os mesmos são impostores. Acredita-se que a doença esteja ligada a danos cerebrais que interferem no reconhecimento facial, associado à emoção. Quando essa emoção se desprende, a imagem passa ser somente uma imagem sem importância alguma. Na cena, temos duas maneiras distintas de se relacionar com a fotografia. Uma ainda presa aos seus encantos, ligada à Júlia, que a encara como um verdadeiro enigma, por roubar noites de sono. Outra, mais cartesiana, ligada ao

⁴ Na matéria da BBC podem ser encontradas mais informações: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45353516> acesso em 01 out. 2021.

Carlos. Para ele, a fotografia era só uma fotografia. Para ela, a fotografia era os dois. A mesma imagem com um duplo sentido, mesmo sendo vivenciada por ambos, naquele momento, ganha significados diferente. O tempo transforma o olhar sobre a fotografia, pois contribui na construção dos sujeitos. O sentimento de Júlia continua ligado à fotografia. Porém, o sentimento de Carlos se desprende, em algum momento, no tempo que separa a feitura da imagem, do momento de sua releitura. Uma espécie de “síndrome de capgras fotográfica”, que, talvez, seja desencadeada pela vivência, *pós-ato-fotográfico*.

Contudo, Júlia e Carlos têm a mesma impressão sobre a fotografia, pois ela não mostra o que vivenciavam no momento do clique. Ambos falam que «nem parecia que estavam tão mal». A imagem registra os indícios, sem se aprofundar na essência do vivido. Um índice é sempre uma possibilidade, nunca uma certeza. Se «quem conta um conto aumenta um ponto»⁵, o mesmo narrador pode suprimir tantos outros. E a fotografia tem esse direito de mostrar umas coisas e esconder outras. A luz e a sombra, o claro e o escuro, são faces da mesma moeda, em que “quem vê cara, não vê coroa e vice-versa”⁶. *O isso foi dá as mãos ao isso não foi bem assim*, para fundir a cabeça de que se atreva a significar literalmente a fotografia. Em todo caso, a oralidade faz a ponte para possíveis consensos sobre os significados que a imagem possibilite.

Cena II: duas fotografias em tela

A cena do filme em análise concilia três linguagens de maneira integrada. Se a oralidade, numa primeira análise, consegue suscitar discussões em torno da fotografia, as fotografias utilizadas na cena corroboram para que tais discussões sejam pertinentes. Conforme

⁵ Dito popular, muito utilizado no Brasil.

⁶ Paráfrase do dito popular: *quem vê cara, não vê coração*.

abordado, o diálogo das personagens é insistente em levantar a dubiedade da imagem. Ou, pra ser mais preciso, as falas apontam para os significados que a fotografia se abre. Nesse caminho, o contexto propiciado por outras linguagens – escrita e oralidade – contribuem para a condução de significados mais sólidos. Contudo, cabe um olhar sobre a especificidade da imagem fotográfica, fruto do diálogo entre Júlia e Carlos.



Fig. 1: Imagem retirada de cena do filme "Amores Possíveis". (53:33")

A fotografia entregue a Carlos, por Júlia, mostra uma cena cotidiana de descontração. Uma imagem de uma família feliz, com o pai, a mãe e o filho abraçados, todos sorridentes. Uma demonstração da afinidade e do afeto que cada um tem pelo outro. Não há demonstração de que estejam posando para a foto, pois a naturalidade é evidente nas expressões e nos gestos de todos os envolvidos. Qualquer pessoa que olha para a imagem tem a percepção de que realmente está diante de uma família, que vivencia

a felicidade em plenitude. A fotografia tem esse legado de mostrar o que é belo (Sontag, 1981) e, diante do modelo de sociedade que é dado, o belo está ligado à expressão *ser feliz*. A tristeza não é condição aceita pela sociedade e a fotografia reforça esse postulado. A ditadura da felicidade impõe-se de maneira sutil, mas de forma incisiva, que raramente se encontram imagens voluntárias de pessoas tristes. A fotografia de Carlos, Júlia e Lucas revigora essa necessidade de sorrir para o fotógrafo, mesmo *não estando tão bem assim*.

Contudo, olhar para a primeira imagem (Figura 1) exige apontar alguns recursos utilizados na composição das fotografias, que ajudam a conduzir a alguns significados. O enquadramento empregado, conhecido como primeiro plano (PP), enquadra os sujeitos na altura do peito. É um plano que evidencia as expressões e os gestos, com isso, facilita identificar as características das personagens. Percebe-se os sorrisos, os olhares, a maneira como estão se sentindo no momento do ato fotográfico. Lima (1988), fala que esses enquadramentos são espaços a serem considerados. Para o autor, os espaços mais abertos são espaços sociais, os mais próximos são pessoais e os mais fechados são espaços íntimos (Lima, 1988). Essas distâncias se dão a partir do fotógrafo, com sua câmera, e o fotografado. Elas sugerem o grau de intimidade na relação fotógrafo-fotografado e, conseqüentemente, essa sugestão é transferida para a relação fotografado-leitor. Olhar a fotografia de Carlos, Júlia e Lucas é sentir-se mais próximo da família, com certo grau de intimidade. Outra característica evidente é a utilização do preto e branco ao invés da cor. Isso possibilita uma interação maior com o leitor, pois abre caminho para o seu imaginário. Olhar a cor cinza da camiseta permite imaginar que pode ser um vermelho, um azul ou um verde, pois as três cores, ao serem registradas em preto e branco, têm a mesma tonalidade em cinza. O preto e branco consegue parecer, sem ser igual. Nesses casos, vale mais o sentido

que se constrói, a partir do imaginário, do que as formas fechadas que delimitam o que deve ser pensado.

A outra fotografia que aparece não é abordada no diálogo do casal. Esta é inserida como uma imagem que finaliza as falas e toda a cena. Como se fosse uma última fotografia de família. Ao final da conversa, Carlos chama o filho Lucas, que vem correndo para se juntar ao casal. Júlia ajeita os cabelos, Carlos arruma o boné do filho, o casal se olha e é feita a fotografia.



Fig. 2: Imagem retirada de cena do filme "Amores Possíveis". (54:54")

A segunda fotografia (Fig.2), diferente da primeira, apresenta um plano mais aberto. O plano de conjunto (PC) mostra as personagens de corpo inteiro e o cenário também entra em evidência (Gage & Meyer, 1991). Não se tem tanta clareza nas expressões e os gestos se perdem com outros detalhes mais gerais. Vê-se um pouco de tudo e muito de nada. Um distanciamento que, intencionalmente, dá as características do que o casal

vivência naquele momento. O espaço social (Lima, 1988) predomina e sugere o distanciamento em que Carlos e Júlia se encontram. A fotografia posada oferece o que o casal quer que seja mostrado. “Ninguém gosta de ser surpreendido por um instantâneo, pois a imagem que ele nos dá sempre trai a ideia que nós fazemos de nós mesmos e que queremos fazer passar adiante: por essa razão, diante de uma câmera, sempre posamos”. (Machado, 1988: 51.)

Se na primeira fotografia, o casal aparece descontraído, com naturalidade, na segunda, a seriedade e a artificialidade são evidentes. Se a primeira imagem torna-se um enigma, por mostrar uma realidade que não mais existia para o casal, a segunda se constrói na certeza de que é apenas uma *mise-en-scène* a ser mostrada. Para Machado (1988: 51), a “pose é uma espécie de vingança do referente: se for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela roube então uma *ficção*”. Duas fotografias que procuram expressar os momentos distintos vividos por Júlia e Carlos. Como partes de uma comunicação integrada, elas cumprem suas funções, contribuindo para a comunicabilidade proposta pela cena. Cabe, agora, abordamos o terceiro item dessa orquestralidade.

Cena III: Movimentos visuais em tela

A análise da comunicação integrada, que acontece na cena, necessita caminhar pelas contribuições que a linguagem do cinema corrobora. Trazer uma discussão, nesse sentido, permite apontar os elementos utilizados na construção da cena. Os recursos mais comuns vão desde os enquadramentos, também utilizados na fotografia, como os movimentos de câmeras, mais comuns no cinema. A cena começa em um plano geral (PG), em que as personagens aparecem caminhando, amigáveis, típico passeio de fim de semana. Ao começarem a falar, utiliza-se um plano médio (PM), pois é um diálogo entre pessoas que conviveram juntas e têm uma ligação saudável, materializada na criação do filho. As primeiras falas

abordam a experiência vivenciada, por conta das fotografias que tiravam do filho. Em seguida, o plano detalhe (PD) mostra a fotografia que Júlia oferece para Carlos. O plano fechado facilita identificar a imagem que preconizará as falas seguintes. Novamente, o enquadramento se volta para o casal, em plano médio (PM), que dialoga sobre a fotografia e as interferências em suas vidas. Por fim, volta-se ao plano geral (PG), ao qual será enquadrada a segunda fotografia, realizada pela própria câmera, que faz a gravação das imagens.

Os planos abertos no início e no final sugere o distanciamento, proposto por Lima (1988), através do “espaço social”, no início, e do “espaço público”, no final. Os enquadramentos mais abertos têm a função de ambientar o espectador e deixá-lo ciente do espaço geográfico, onde a cena acontece. Nesses planos, o sujeito não tem tanta importância, pois expressões, gestos e falas não ficam evidenciados. No caso de Carlos e Júlia, o plano mais aberto, do início da cena, mostra a neutralidade do espaço público, onde o relacionamento amigável pode acontecer tranquilamente. No mesmo sentido, o plano aberto ao final, conduz ao entendimento de que o relacionamento entre eles continuará no patamar da amizade apenas.

Durante o diálogo, apenas o plano médio foi utilizado, com exceção do plano detalhe, que mostrou a fotografia enigmática. Aproximar a câmera para tal enquadramento sugestionou a amizade que ainda faz parte da vida dos dois. Esse plano permite mostrar as expressões de cada personagem que, a partir do diálogo, tem variações significativas. O olhar de Júlia, bem como os gestos com os lábios e as inquietações, demonstra um sentimento que resiste ao tempo e solidifica-se com as noites perdidas de sono, por conta de uma fotografia. Carlos, por sua vez, com seus olhares e expressões procura justificar-se por um relacionamento que escoa pelos

dedos. A fotografia ser “só uma foto” chancela essa saída de cena e da vida de Júlia.

A cena não trouxe outras linguagens, como os movimentos de *dolling*, *trevilling* *zoom-in*, *zoom-out*. Percebe-se que a opção para construir os dois minutos e vinte e três segundos da cena foi pelo plano fixo. “O plano fixo se caracteriza por uma câmera em um tripé enquadrando apenas os elementos básicos que devem ser mostrados dentro de uma cena, sendo assim, o diretor escolhe exatamente o que quer mostrar e proporciona ao espectador um recorte específico do espaço na tela.” (Oliveira, Cardoso, & Beraldo, 2013: 749.)

A importância que se dá às discussões em torno da fotografia concentra-se na oralidade, que se objetiva no diálogo do casal. Os recursos audiovisuais são suportes que contribuem para reforçar a narrativa. Nesse caso, o plano fixo (Aumont, 1995) dá conta de atender às necessidades, pois coloca em evidência a expressividade das personagens, que concentra as informações necessárias para o entendimento da discussão apresentada. Colocar a câmera em movimento, com o objetivo de incorporar o espectador à cena, não é necessário, pois a fala das personagens, seus silêncios, suas expressões, associados ao plano médio utilizado, introduzem o espectador ao diálogo, como um círculo de amigos. A tríade – oralidade, fotografia e cinema – se completa. Um diálogo sobre fotografia, com recursos da linguagem do cinema, na interação com o público.

Conclusão

Todo processo de comunicação precisa ser olhado na sua integralidade. Por mais simples que possa parecer, diversos elementos se integram, na produção de mensagens. Como numa orquestra, cada instrumento tem sua função e, juntos, todos constroem a peça, um ato

comunicativo se desenvolve, a partir de uma complexidade igualmente orquestral (Winkin, 1998). São vários componentes interligados e interseccionados circularmente em um mesmo processo. A cena do filme *Amores Possíveis*, a qual se debruçou, para essa breve análise, mostra um pouco dessa complexa orquestralidade, a que um processo comunicacional se configura. Uma parte do todo que consegue aludir sobre o complexo universo da comunicação. Partiu-se da tríade evidenciada na cena – oralidade, fotografia e cinema – para refletir a cerca dessas possibilidades – e necessidade – de interação entre as linguagens. Cada um dos suportes traz *no bojo* suas especificidades, por si só, complexas. A oralidade se vale de um código verbal, mas busca apoio nas linguagens não-verbais, dos gestos, das expressões, dos silêncios, para reforçar seus enunciados. A fotografia apresenta-se como “um código sem código”, análoga ao real, como aponta Barthes (1984b; 1984a), mas ancora-se nos elementos de composição, nos enquadramentos, nos códigos culturais, para robustecer suas mensagens. O cinema, por sua vez, fortalece suas enunciações com as profundidades de campo, os movimentos de câmera, as sonoridades, que lhes são peculiares.

Ao assistir a cena, em que acontece o diálogo entre Júlia e Carlos, sem a vagareza que uma análise exige, dificilmente se consegue compreender essas intersecções entre as linguagens. Essa dificuldade configura-se principalmente por ser uma cena, entre tantas outras, que compõe o filme. Nesse sentido, o recorte é necessário para que um olhar bisturizado possa desatar alguns nós e configurar outros. Uma dinâmica que reverbera em todo o filme e extrapola para outros. Contudo, atentar para a complexidade que envolve as narrativas, em textos verbo-visuais, pode contribuir para um olhar mais cuidadoso sobre situações comunicacionais corriqueiras, que, igualmente, apresentam a mesma complexidade. A tecnologia, atrelada à vivência contemporânea, complexifica, ainda mais,

os atos comunicativos. Com sua inserção na cotidianidade, oralidade, textualidade, imagética, elementos pictoriais se interseccionam e eclodem enunciados que tecem o fio condutor das relações humanas. Espera-se, com esse texto, contribuir para outras problematizações em torno dos complexos processos de comunicação orquestral e integral.

Referências

- AUMONT, J. (1995). O filme e a representação sonora. In AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. & VERNET, M. *A estética do filme*. Campinas-SP: Papirus.
- BAKHTIN, M. (2006). *Marxismo e filosofia da linguagem*. (12ª Ed.) São Paulo: Ed. Hucitec.
- BARTHES, R. (1984a). *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira.
- BARTHES, R. (1984b). *O óbvio e o obtuso: Ensaios críticos III*. Lisboa: Edições 70.
- BATESON, G. (1986). *Mente e natureza: a unidade necessária*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora.
- CAMPOS, L. (2021). *Crítica – Amores Possíveis*. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-amores-possiveis/>
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DUBOIS, P. (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus.
- GAGE, L. & MEYER, C. (1991). *O Filme Publicitário*. São Paulo: Atlas.
- FELICIANO, L. A. (2020). A cidade entre imagens e imaginários: algumas contribuições dos olhares skatistas. In. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 21, n. 54, p. 569-586.
- JARDIM, J. & CARVALHO, W. (Diretores). (2001). *Janela da Alma* [DVD]. Brasil: Copacabana Filmes e Produções.
- LIMA, I. (1988). *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Editora Espaço Tempo.

- MACHADO, A. (1984). *A ilusão especular: introdução à fotografia*. Rio de Janeiro: Brasiliense/Funarte.
- OLIVEIRA, F. G., CARDOSO, I. A. & BERALDO, R. M. (2013). A câmera animada. Monteiro, R. H. e Rocha, C. (Orgs.). In. *Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia-Go, UFG, FaV.
- SONTAG, S. (1981). *Ensaio sobre a fotografia*. (2ª Ed.). Rio de Janeiro: Arbor.
- WERNECK, S. (Diretor). (2001). *Amores possíveis* [DVD]. Brasil: Europa Filmes.
- WINKIN, Y. (1998). *A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo*. Campinas-SP: Ed. Papyrus.

***Terra estrangeira* uma narrativa do desterro e periférica**

*Cristiane Pimentel Neder*¹

O hibridismo narrativo entre lugares e imagens

A narrativa fílmica de *Terra Estrangeira* é periférica, porque vemos no filme cenários, pessoas (que as personagens representam) e paisagens que resgatam os subúrbios humanos e territoriais. Não é a São Paulo da Avenida Paulista, mas do “Minhocão”.

O nome oficial do “Minhocão” é elevado Presidente João Goulart, mas ele ficou conhecido como “Minhocão”, pois é uma das obras mais polêmicas da cidade de São Paulo. Tem a medida de 2,8 quilômetros de extensão e liga as zonas Oeste e Leste da capital atravessando o Centro. Desde que foi inaugurado, o “Minhocão” é alvo de críticas, debates e discussões sobre a sua relevância e seu custo benefício para a cidade e para os moradores da região e dos que estão no entorno da obra.

O elevado foi uma solução elitista para agradar parte do eleitorado da cidade que tem automóveis e as empreiteiras, além das empresas participantes na obra e das que se beneficiaram com a construção do “Minhocão”. Agora pensem na população que morava num local bem mais tranquilo e que depois da obra teve que conviver com um fluxo grande de trânsito noite e dia ao lado das suas residências.

Com uma poluição sonora e do ar. Com toda uma paisagem que foi atropelada para dar lugar a um elevado cortando um bom pedaço da cidade para atender os interesses dos mais ricos. Uma obra que beneficiou

¹ Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). cristiane.neder@uemg.br

alguns e negligenciou tantos outros. Em que as pessoas que moravam e moram no local não foram ouvidas, mas sim esquecidas, deixadas literalmente à margem de um espaço urbano.

Elas moravam ao lado de um elevado que, como o próprio nome indica, significa elevado, porém no caso da obra e do significado no filme *Terra Estrangeira* mais elevado do que a vida daquelas pessoas, transformando a realidade delas para pior, não tendo o respeito e a dignidade em considerar todas as pessoas da cidade igualmente importantes.

Um elevado que elevou alguns e rebaixou outros. Uma obra que fez uma cicatriz na cidade, onde os que feriram o espaço urbano não se incomodaram em tirar o sossego, a paz, a saúde física e mental e a paisagem visual e lúdica das pessoas da região. Física e mental, porque aumentou a poluição para os pulmões e tirou a vida de árvores, das flores, dos espaços gramados e do horizonte daquelas pessoas, da imaginação e do pensamento contemplativo que podia brotar, deixando no lugar apenas concreto. Construíram um lugar mais triste e cinza para se olhar diariamente. Sequestraram o direito de sonhar à janela dos apartamentos.

O “Minhocão” expulsou o belo do olhar dos moradores da região e colocou no lugar muito barulho e poluição, além da poluição do ar, também a poluição visual, como mostra o filme, em que as laterais dos prédios são usadas para colocar propagandas como se fossem *outdoors*, não respeitando aquele local como moradia, tornando-o num espaço totalmente mercantil.

Os apartamentos daquelas pessoas deixaram de ser apenas os seus lares, para serem explorados como espaços de comercialização de tudo, como se a sua vida tivesse menos valor do que os lucros dos outros. Como se tudo estivesse em liquidação, inclusive o oxigênio, não só dos pulmões,

mas do olhar, do pensamento, da reflexão, da libertação de toda e qualquer exploração. O oxigênio da vida na sua abrangência plural.

Quando somos comprimidos pela miséria, pelas paredes de concreto e outras paredes tão agressivas quanto as de concreto, como pela falta de humanismo, pela exploração, pela falta de empatia, pelo feio das coisas medíocres, pelo exílio forçado, pela força de toda opressão, o oxigênio nos é tirado não só quando nos falta no corpo o ar.

Na estória de *Terra Estrangeira*, a personagem Paco (interpretada pelo autor Fernando Alves Pinto), filho da personagem Manuela (Laura Cardoso) moram ambos num apartamento de um prédio ao lado do “Minhocão”. Após assistir ao filme, a estória ficou na minha mente e continuou dentro de mim. O filme foi objeto de estudo do meu doutorado, de tão impactante que foi na minha vida.

Antes de falarmos sobre o filme em si quero falar sobre as narrativas, sim no plural, porque as são, pois não se restringem apenas a narrativa escrita, mas a toda interpretação de linguagem seja verbal ou não, seja através da palavra, do som, do tato ou da imagem. Vamos compreender a narrativa como tudo que podemos ler com os olhos, os sentidos e os sentimentos. Tudo que nos passa algum significado e é significante. Como tudo o que nos transporta para uma experiência de arquitetar um discurso, uma fala, um texto seja ele de qual natureza for, linear ou não, por palavras ou por outros signos, seja por vias tangíveis ou intangíveis. Enfim, vamos considerar narrativa tudo aquilo que nos transporta a descobrir e a perceber geografias metalinguísticas, dentro e fora de nós. É assim que eu percebo o que sejam narrativas.

Segundo Corrine Squire (2014) no texto *O que é narrativa*, a autora escreve:

Iniciarei com uma definição muito ampla de narrativa como uma cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos

particulares, e não gerais. Esta definição significa que narrativas podem implicar conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, causalmente ou de alguma outra forma socioculturalmente reconhecível e que, por operarem com a particularidade e não com a generalidade, não são reduzíveis a teorias. Nesta definição, a narrativa pode operar em várias mídias, inclusive em imagens imóveis. Ela deriva simplesmente da sucessão de signos, independentemente do sistema de símbolos, da mídia ou da “matriz semiótica” em que esta sucessão ocorre. No entanto, em uma narrativa, o movimento de signo para signo tem um significado social, cultural e histórico reconhecível.

Uma série numérica é uma progressão de signos, mas seu sentido primordial é matemático e não se encontra em âmbitos sociais, culturais ou históricos. Um corolário desta definição é que as histórias não têm vigência universal; elas se valem de recursos simbólicos sociais, culturais e históricos particulares e operam dentro deles. A “leitura” de histórias pode, portanto, mudar ou se romper entre universos sociais, culturais e históricos distintos. Nessa definição, materiais visuais certamente podem constituir narrativas. (Squire, 2014: 273)

A narrativa do filme

O filme *Terra Estrangeira* nasce de uma imagem de um navio encalhado na areia. Um navio que ficou parado no tempo e no espaço. Esta imagem tão forte inspirou a construção da obra cinematográfica. Quantas vezes nós nos sentimos como um navio encalhado, sem condições de sair do lugar, sem dinheiro para encontrar uma saída, sem condições emocionais para seguir adiante e ver uma luz no fim do túnel, sem forças nas pernas e no emocional para tentar sair do lugar?

Este navio tem uma simbologia de diferentes leituras e narrativas. Uma pessoa no exílio que se encontra nesta situação por não ter dinheiro

para voltar ou mudar, não ter condições psicológicas de pensar numa solução a médio ou a longo prazo, de não conseguir sentir-se em casa, por mais que tenha uma casa noutra país, ou várias casas por onde passou. Também este navio simboliza o exílio coletivo, de uma geração que quer ter esperanças, mas cujas esperanças foram sequestradas, amputadas pela falta de melhores perspectivas sociais e políticas.

A foto simboliza que mesmo que queiramos recomeçar em outro lugar, não se consegue sair do estado de inércia, que não é falta de vontade e nem de coragem, mas das circunstâncias que levaram o navio a encalhar (o navio representa metaforicamente nós, uma nação, uma geração) impedindo-o de prosseguir, porque a rotina da vida foi abruptamente interrompida e colocou cada um ou todos num lugar onde a vida não consegue continuar, mas apenas sobreviver. Isto é o exílio, a dor de partir com o vazio do que não se levou, a dor de partir sem abandonar a nau, a dor de estar num lugar que não se escolheu estar, mas ficou lá porque não tem a possibilidade de voltar.

A narrativa do exílio é a narrativa da ausência, ausência que pesa mais do que toda a bagagem que alguém possa carregar. A narrativa do exílio é periférica porque ela é projetada fora de nós e dos nossos universos. É periférica porque se torna estrangeira a partir do momento em que não nos sentimos pertencer aquele espaço territorial e cultural. É periférica porque está à margem do que estamos acostumados e habituados a viver.

A narrativa do exílio é uma narrativa do roubo dos nossos sonhos, é a narrativa mais periférica que possamos conhecer, porque deixamos as nossas memórias, os nossos quintais, as nossas ilhas, as nossas pequenas vilas externas e internas, mas com valores imensos para trás e as nossas almas ficam perdidas e desprendidas do cheiro do lar, do ruído do chão da escola, dos sons das ruas e de outros ambientes conhecidos.

Imigramos para um lugar onde não conseguimos mais nos resgatar. Embora toda a narrativa antiga possa acompanhar-nos nas lembranças, elas não estão vivas porque são apenas recordações e as recordações nos dão uma impressão de vida, porque na mente ainda estão frescas, mas com o tempo envelhecem.

O exílio é como se a cada dia nos afastássemos mais da nossa terra e de toda a nossa identidade e ao mesmo tempo nos aproximasse da nossa terra por contraste com a terra do outro. Nestes caminhos nos perdemos, já não somos quem erámos e jamais seremos completamente mais de lugar nenhum. É como voltar a uma cidade ou a um país depois de muito tempo, há um desencontro entre o sujeito e o lugar, porque os dois mudaram, o tempo passou para os dois e ambos se transformaram. Nem um e nem outro se encontram completamente no mesmo estágio de evolução.

Quando voltamos para nossas origens, percebemos que alguns comércios fecharam, outros abriram; que as direções de algumas ruas mudaram e os caminhos não são os mesmos que estávamos acostumados a fazer, que alguns amigos partiram de lá ou morreram e que outros permanecem, mas estão diferentes, assim como nós e que não dá para continuar a estória do mesmo parágrafo que paramos de escrever quando partimos.

A narrativa do exílio deixa lacunas e mais do que isto, torna-nos periféricos para nós e para os outros, pois tudo é estranho e familiar ao mesmo tempo, pois tudo é nosso e ao mesmo tempo não é nada. Trato no texto o sentido das palavras periférico e periferia como algo afastado do Centro, do Centro de nós mesmos e do Centro daquilo que conhecemos.

O exílio nos expulsa para as periferias internas e externas, para lugares onde o estranhamento é constante. Nunca mais nos encontramos, embora saibamos de onde viemos. Quando falo que os caminhos já não

são os mesmos que estamos acostumados, não me refiro apenas aos caminhos em que andávamos, mas aqueles que na nossa mente ficaram guardados, como os nossos cafés preferidos, como as vitrinas que nosso olhar invadia, como as pessoas que nos cumprimentavam. O exílio nos tira do caminho que diariamente fazemos e isto é um sepultamento das nossas raízes. Dor imensa!

O exílio retratado em *Terra Estrangeira* não é um exílio político como na época da ditadura no Brasil e em outras partes do mundo, que tiveram governos ditadores, mas é um exílio político de outra instância, por um governo eleito, porém não preocupado com o social, é um exílio econômico porque se fecham as portas para que as pessoas possam ter uma vida digna e terem prazer em viver, é um exílio onde milhares de jovens saem do país, por vontade própria passiva, denomino passiva, porque não é tão própria, é uma vontade por necessidade.

É como se amanhã eu, professora universitária, perdesse tudo e fosse lavar louças num restaurante. Estou lá porque quero, mas na verdade não é uma situação que planejei para a minha vida, mas uma imposição pela circunstância inesperada do acontecimento da perda de tudo. É uma vontade própria passiva, porque não é uma vontade que sai de mim, mas que eu sou colocada nela. Sem desmerecer nenhum ofício, mas apenas demonstrando que toda situação imposta não é uma escolha, mas é um beco sem saída, é uma imposição porque eu não tenho outras opções e preciso de fazer aquilo que sobrou para não morrer de fome.

O filme mostra o início do Governo Collor e o fato histórico do confisco da poupança de milhares de brasileiros. A poupança sempre foi um investimento sagrado, no sentido que até então ninguém e nenhum governo mexiam. Quase toda a gente no Brasil confiava nos bancos e na aplicação da poupança e deixavam seu dinheiro guardado nela. Nunca, nunca, nunca se pensou ou se cogitou que algo parecido pudesse acontecer

e o filme mostra exatamente o momento em que a Ministra da Economia Zélia Cardoso de Mello anuncia o confisco. A notícia causa um enfarte na mãe de Paco, personagem de Manuela interpretada pela atriz Laura Cardoso.

A personagem do Paco (seu filho) fica órfã e ele representa os milhares de jovens brasileiros que na época deste confisco ficaram órfãos na realidade, porque muita gente perdeu os pais realmente de enfarte provocado pela notícia e, no sentido figurativo, milhares de jovens ficaram órfãos, não por perderem os pais, mas porque se encontravam numa situação tão difícil econômica e social que pensam que ir para fora do país é a solução.

A personagem do Paco também representa todos nós brasileiros que ficamos órfãos de pátria, a deriva, ao léu, abandonados por um governo ou pela falta dele. Então o Paco representa no plural a perda de perspectiva, a perda de poder aquisitivo, a perda da esperança, a perda dos sonhos. A sua mãe, na estória a Manuela, morre com o impacto da notícia, com o impacto emocional que a notícia causa nela, porque ela guardou a vida inteira dinheiro na poupança para conhecer San Sebastian na Espanha, que era a terra de onde vieram seus pais e nasceram também seus avós e, seu sonho é destruído de uma hora para a outra quando o dinheiro é confiscado. Em cenas anteriores a morte da personagem, mostra-a já cansada, pré-anunciando que não estava muito bem, mas a notícia é como uma arma que a liquidou mais rapidamente.

Então o Paco, que mora ao lado do “Minhocão”, que não tem dinheiro, que tem o sonho de ser ator de teatro, vê seu cotidiano ser interrompido pela morte da mãe.

A mãe é aquela mãe que cuidava do filho de forma protetora, não deixando que lhe faltasse nada, mesmo sendo humilde. O filho só estudava e não trabalhava e da noite para o dia ele se encontra numa situação

completamente nova: sem mãe, sem dinheiro e sem trabalho. Neste sentido a narrativa do filme é mais do que periférica, porque ela joga o Paco para fora da zona de conforto. Do nada, a realidade da estabilidade do Paco é-lhe tirada e deixa-o em apuros.

Para fazer o enterro da própria mãe tem que falsificar a assinatura dela num cheque para pagar. A necessidade vai tornando-o marginal, periférico, longe da sua zona de conforto, longe da sua essência, que era pura, inocente e boa. Paco não perde só sua mãe no filme, perde toda a sua vida, sua vida vira do avesso, ele quer se manter um jovem honesto, mas não consegue passar no teste para ser ator e acaba ficando desesperado, sem perspectiva. Paco não encontra emprego, não tem mais a mãe que o sustentava, o dinheiro está acabando, as dívidas estão se acumulando e ele fica fragilizado e sem nenhuma tábua de salvação. A crise no país é imensa, alta inflação, desemprego, com poucos concursos públicos, um cenário caótico para qualquer um e principalmente para os jovens.

Os cineastas Walter Salles e Daniela Thomás diretores da obra conceberam a ideia do filme através de uma imagem: da capa de um livro de fotografias, de autoria de Jean Pierre Favreau (Thomas, Bernstein & Salles, 1996: 5), do barco justamente encalhado na praia, do estado de inércia sem poder andar para a frente, assim como a condição do exílio nos coloca. Esta imagem emblemática foi o ponto inicial para a concepção da ideia do filme.

Os diretores pensaram em fazer um filme sobre a ideia do deslocamento e também da ausência de perspectiva, de autoimagem e de identidade. Um filme periférico porque via o Brasil do lado de fora, um Brasil enxergado do exterior, não um Brasil dentro da sua polpa, do seu território. Seguindo o pensamento de José Saramago: “É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós” (Saramago, 1993: 25) Também é saindo da ilha que vemos os contrastes do que temos

na ilha e do que temos fora da Ilha e também do peso das ausências do que nos falta dentro e fora da ilha. A ilha é o ponto de partida de reflexão sobre quem somos e sobre quem não somos e mais além de quem deixamos de ser.

Fernando Pessoa, autor da frase: “viajar perder países” (Pessoa, 1942 [1995]: 182) faz-nos refletir sobre o facto de que além de perder países de vista, nos tornamos divididos em vários eus como os seus heterônimos. Já não somos de onde viemos, mas também jamais seremos integralmente de onde passamos ou para onde nos deslocamos.

Aliás, não seremos integralmente de lugar nenhum, porque quando voltamos para “nosso” país nós e o “nosso” país se modificou. Assim, quando saímos da casa dos pais, do nosso bairro, da nossa cidade e do nosso país nos perdemos e nos transformamos, vamos renascendo em vários outros formatos. Embora os cordões umbilicais não se rompam jamais, sabemos de onde viemos e temos uma ligação afetiva e cultural que não jogamos no lixo, mas nunca conseguimos voltar do jeito que partimos. Perdemos no caminho algumas coisas e ganhamos outras.

Podemos enxergar em *Terra Estrangeira* influências de dois movimentos cinematográficos e sintonizar a obra entre eles, que são: o neorrealismo e o filme de ação *road-movie*, porque se toca nas feridas cruéis da realidade, de uma época política. É, ao mesmo tempo, um filme de estrada, tanto que termina o filme com os personagens numa estrada, sem saber se vão chegar, a caminho de San Sebastian, em Espanha.

É uma narrativa periférica porque não é rodado nos países mais ricos europeus, pelo menos não economicamente, podendo-o ser em outros fatores. É um filme em que as partes mostradas dos países são as partes onde moram imigrantes, onde tem pessoas nascidas nas antigas colônias, onde os negros são a maioria, onde as partes escolhidas das cidades para

filmar são aquelas que não estão nos melhores bairros, mas pelo contrário nos lugares menos badalados e mais renegados.

É um filme que resolve mostrar os lados obscuros das cidades, é uma narrativa do submundo, é uma narrativa poética dos subúrbios que temos dentro e fora de nós. É uma narrativa dos “puxadinhos” que temos de Portugal, puxadinho é um termo usado no Brasil que se refere quando aumentamos a construção da casa de forma ilegal, geralmente se constrói cômodos para expandir a casa. As colônias portuguesas são os “puxadinhos” de Portugal e os filhos dos “puxadinhos” são todos os que fazem parte da comunidade lusófona. *Terra Estrangeira* é um filme que vai falar dos filhos dos “puxadinhos” que estão em situação irregular ou que não pertencem a uma elite.

A cena inicial do filme é da personagem Paco ensaiando um trecho de Fausto, de Goethe que fala: “sinto a coragem, o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da terra, o prazer da terra, de lutar contra as tempestades, de enfrentar a ira do trovão [...]” (Goethe, 1867: 62). Ele está ensaiando este texto para fazer um teste para ser ator numa peça de teatro, mas é reprovado no teste, mas este texto serve como um prenúncio do que virá à frente na estória. A narrativa da catástrofe, do desespero, das tempestades da vida.

O prédio onde a mãe de Paco mora, a personagem Manuela, é uma narrativa arquitetônica periférica, é um prédio antigo, tipo da década de 40, com sinais de pouca conservação, com o elevador quebrado. A mãe dele sobe os vários lances de degraus até chegar ao apartamento deles, já demonstrando cansaço e muito ofegante e com isto temos o prenúncio que sua saúde não está boa e que algo ruim vai acontecer próximo. Manuela fala numa cena do filme: “Esta escada está cada dia mais comprida” (Thomas, Berstein & Salles, 1996: 9).

A mãe de Paco tem um grande sonho: guardou dinheiro a vida toda para conhecer San Sebastian, terra dos seus antepassados e dos pais dela. Do outro lado do oceano, em Portugal, temos as personagens Miguel, interpretado pelo ator Alexandre Borges e a sua namorada, Alex, personagem interpretada pela atriz Fernanda Torres. Vivem em Portugal fazendo trabalhos temporários e na condição de brasileiros irregulares, que não têm visto de trabalho. Alex é atendente, tipo uma garçonete num restaurante e é maltratada pelo dono do estabelecimento, que quer sempre que ela fique além do seu horário e fala coisas preconceituosas contra os brasileiros.

O Miguel é um músico com pouca expressividade, que toca jazz em bares pequenos e é viciado em drogas, como a heroína. Tanto o Miguel quanto a Alex, vivem uma vida instável no exterior, sobrevivendo como podem, sem projetos futuros, sem perspectiva de melhorarem. Estão de forma ilegal, num país onde não nasceram.

Miguel toca para gente que ignora ele e a sua música, conversando enquanto ele toca. Ele tem refinado gosto musical, mas toca em lugares que poucas pessoas apreciam aquele tipo de música, percebendo-se um choque cultural entre o que ele toca e o que as pessoas que estão no bar estão interessadas.

A única personagem interessada no som de Miguel é Pedro (ator João Lagarto), que tem uma aparência de rosto que lembra o poeta Fernando Pessoa. Usa uns óculos também no mesmo estilo e é dono de uma livraria em Lisboa. Um homem culto, sensível e com gosto para as artes. É o único que aplaude e elogia o som do Miguel.

Como o Miguel não agrada os ouvintes é dispensado de tocar no local, recebendo o pagamento pela última vez. Neste momento do filme nós vemos um desencontro cultural e também do local, chamado Ritz, que o Miguel escolheu para tocar música do estilo jazz. Porque embora ele seja

um brasileiro em Portugal e o Brasil tenha sido colonizado por Portugal, ele não consegue se integrar com os outros colonizados africanos do local, que preferem dançar um *playback* de música pop africana.

Nesta parte temos a narrativa de que a identidade dos colonizados não é nem a do colonizar, nem próxima dos outros colonizados, que em continentes de formações e culturas diferentes se tornam independentes da matriz colonizadora e das filiais colonizadas, podendo ter traços híbridos do seu país com o país colonizador, mas se torna singular e que, embora todos possam falar o mesmo idioma, com as diferenças de expressões regionais, há um desencontro de gostos, de preferências, de apreciações diversas, de quase tudo devido aos graus diferentes de desenvolvimento histórico e cultural de cada um.

A personagem de Miguel apelida inclusive o local de “Cabaré das Colônias”, porque é um lugar frequentado pelos colonizados de Portugal, com mais negros inclusive do que brancos. Neste pequeno cenário enxergamos as diferenças dos colonizados, até mostrando que os brasileiros têm um gosto cultural muito mais próximo aos EUA, do que a Portugal. Uma segunda colonização cultural americana, que embora não tenha descoberto o Brasil influencia culturalmente o país há décadas. Colonizar não é só descobrir e ocupar, mas principalmente influenciar e dominar. É um filme muito importante, que além de marcar o movimento do “Cinema da Retomada” faz-nos refletir: sobre quem somos, sobre quem não somos e sobre quem os outros pensam que somos.

Depois vamos descobrir que além do Miguel ser músico vive de fazer contrabando em Portugal, quando ele fala para a personagem Alex: - “Não é fácil para mim. Você acha que eu gosto de viver de contrabando? Eu quero é tocar. Só que ninguém aguenta me ouvir, nem a porra da minha mulher!” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 17). Temos aí uma ligação do Miguel com o Paco, embora até ao momento o Paco e o Miguel não se

tivessem cruzado na história: ambos entram na marginalidade por falta de opção, por falta de ter uma oportunidade profissional digna, por falta de sorte também e, para conseguirem sobreviver, acabam se corrompendo. A necessidade os faz perder os valores, ficarem fragilizados e, por desespero, acabam topando aquilo que aparece no caminho.

Numa das cenas de Alex com Miguel há uma declaração do quanto o exílio pesa na fala dos personagens, de que o tempo do exílio é um tempo que parece uma eternidade, que envelhecemos no exílio não de idade, mas de amargura, de medo do desconhecido, de cansaço de não se sentir daquele lugar, não se encaixar completamente e ao mesmo tempo ter medo de retornar. Envelhecimento por carregar um fardo muito grande, de estar longe da sua pátria, mesmo amando-a, sem ter condições de voltar com dignidade. De estar lá por uma imposição do destino. É um fardo enorme, o exílio, principalmente pela saudade, do país, da família, dos amigos, dos lugares familiares, do contato com os seus semelhantes. Olhem que fala tão verossímil do que um exilado deve sentir.

ALEX: Eu gosto desta hora na cidade... Cidade branca. Bonito, né? Mas às vezes me dá um medo. MIGUEL: Medo? Medo de quê? ALEX: - De você dançar, de eu ficar sozinha num lugar que eu nem escolhi para viver. MIGUEL: Então. A gente pode ir para onde você quiser. ALEX: Tanto faz o lugar. Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira, cada vez eu tenho mais consciência do meu sotaque, de que a minha voz é uma ofensa para o ouvido deles. Acho que eu estou ficando velha. MIGUEL: Você está é ficando doida, Alex. Você só tem vinte e oito anos! ALEX: 28, 30, 40, 50, 60, tá passando cada vez mais depressa. Eu morro de medo de ficar velha aqui fora. Mas também, mas quando eu penso em voltar para o Brasil, me dá um frio na espinha. (Thomas, Bernstein, & Salles, op.cit.: 25)

Este diálogo é de uma plenitude enorme, porque retrata bem o sentimento de um exilado, de ter medo de morrer numa terra que não é a

sua, do desconforto de saber que é diferente, que suas diferenças nem sempre são bem aceitas, que é um estranho no ninho dos outros e que ao mesmo tempo tem medo de voltar para sua pátria, porque sua pátria não é o que ele gostaria que fosse para lhe dar segurança.

É uma narrativa da orfandade, do tipo não me sinto em casa neste lugar e ao mesmo tempo não sinto confiança em voltar, como se a casa dos pais fosse um tormento e não um acolhimento. A pátria tão gentil é naquele momento um lugar hostil. Fica o órfão envelhecendo num lugar onde não consegue identificar-se ou encontrar-se. É como uma cruz a carregar sem saber por quanto tempo.

Enquanto Alex não se sente completa em Portugal, Manuela, mãe de Paco que mora no Brasil, também não se sente completa, quer ir para San Sebastian, terra dos seus pais. Terra que fala um dialeto que não é adotado na Espanha toda, apenas naquela região que é o basco. Um dialeto de resistência.

Manuela está no Brasil, mas seus pensamentos estão em San Sebastian, é outro tipo de exílio, que é morar num lugar, mas não viver lá. Sinto isto na pele atualmente, moro numa cidade, mas não vivo nela, sou muito mais de São Paulo, Rio de Janeiro, Londres, Lisboa do que de uma cidade no interior do Estado de Minas Gerais. O deslocamento do corpo não é sempre o mesmo do pensamento e da alma da gente.

O filme mostra a cidade de São Paulo ao anoitecer, os prédios encardidos ao lado do “Minhocão”, como se a conservação daqueles prédios representasse um abandono, um lugar inóspito, em que a vida se torna pesada, comprimida pelo concreto, com pouca luz e cores ao seu redor. Um lugar onde a tristeza e a melancolia habitam junto às pessoas.

Manuela mãe de Paco é ainda aquela pessoa que guarda o dinheiro em caixinhas de madeira na casa, uma pessoa que tem o perfil daquela mãe zelosa que coloca as pernas e os pés do filho no colo, mesmo depois

de crescido, que tem sempre uma reserva de dinheiro, numa gavetinha, num cantinho, numa caixinha para os pequenos gastos e emergências. Esta caixinha simboliza também as economias miúdas guardadas com muito sacrifício, para pequenos sonhos ou para completar sonhos maiores, como a viagem para San Sebastian.

Ela comenta com Paco que irá financiar a viagem para eles para San Sebastian em trinta e seis vezes com juros baixíssimos, que ela viu num anúncio de uma agência de viagens, no Jornal. Paco responde para ela que no Brasil se paga juros para o resto da vida, pois nunca são baixos. Manuela vê neste modo de recurso financeiro uma saída para poder realizar o seu sonho, já que todo dinheiro que ela conseguiu guardar a vida inteira não é suficiente para a viagem. Ela responde-lhe que vai dar certinho, pois é mais do que ela guardou na caderneta de poupança e fala para o filho se preparar que vai conhecer a terra da sua mãe, no caso, San Sebastian. Percebemos que eles (Paco e a mãe Manuela) pertencem a uma classe média baixa, como a maioria das pessoas que deixam os países em épocas de crise financeira ou que têm o sonho de viajar e só conseguem através de financiamento.

Quase todos os brasileiros guardam e guardavam dinheiro na caderneta de poupança, por ser um investimento com poucos ganhos, mas que era seguro até o Governo Collor. Então a maioria dos brasileiros tinha fé e confiança nesta aplicação. Ninguém nunca poderia se imaginar, que aquele dinheiro “sagrado” economizado na maioria das vezes pela vida toda, seria confiscado.

Foi um susto imenso, foi um choque na população, alguns resistiram e outros não, como a Manuela. Tanto na ficção quanto na vida real houve gente com ataque cardíaco. Matéria publicada: “Entre infartos, falências e suicídios: os 30 anos do confisco da poupança” (Bernardo, 2020) retrata o que foi aquele momento histórico. É um filme de ficção com uma vertente

de documentário, afinal mostra o que foram aqueles tempos de forma muito próxima da realidade. Como se Manuela representasse os milhões de brasileiros que morreram pelo impacto da notícia.

O Paco joga literalmente um balde de água fria nos sonhos da mãe, argumentando com ela que mesmo que ela compre as passagens, eles não tinham condições de se manter lá. Ele manda a mãe esquecer San Sebastian. Como se uma pessoa pudesse esquecer suas origens, seu local de nascimento, como se a pessoa pudesse desprezar o seu passado, se divorciar da linha cronológica da vida. Para Paco era fácil falar aquilo, mas a mãe queria voltar ao seu “lar”, a sua terra.

Ela fica deprimida com a fala do filho e contesta-o falando: “Você não entende mesmo. Você não pode dizer: “esquece San Sebastian” como se fosse um capricho meu. Paco, sabe, às vezes eu ando pela casa, e sinto um cheiro, um cheiro antigo. Eu sei que não é possível, mas eu sinto. Eu tenho que voltar lá para acabar com esta agonia. Será que não dá para entender isto? Será que não dá para entender?” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 20).

Esta fala da Manuela é uma das partes mais bonitas do filme, do roteiro, porque nos remete a uma memória afetiva. Quantas vezes nos pegamos lembrando-se do cheiro do café de nossa avó, da respiração da nossa mãe, do folhear do jornal do nosso pai, da brisa da tarde na casa que passamos a infância? Quantas e quantas vezes? Então a memória afetiva é uma nacionalidade ampliada, é na verdade a voz da nacionalidade guardada dentro de nós. Quando viajamos percebemos que as cidades têm seus sons, seus cheiros, seus perfumes, seus climas e que por mais que as cidades de tamanhos semelhantes se pareçam, cada uma tem suas características próprias.

A Manuela está exilada há tanto tempo! O que lhe salva é a memória que a deixa encontrar-se com sua casa no sentido amplo da palavra, é a

memória que lhe traz de volta para casa, é a memória que lhe batiza novamente, que lhe faz ressuscitar em sua cidade natal e não a deixa esquecer-se de quem é.

O filme *Terra Estrangeira* é cena por cena engrenado em metáforas. É um dos filmes do cinema brasileiro que considero um dos melhores. Todo o roteiro dele é muito bem pensado, não tem lacunas de continuidade de nenhum tipo e tudo tem uma justificativa para pertencer ao roteiro, que é riquíssimo em metáforas que tecem a narrativa do desterro, do exílio, por exemplo: “Paco entra furtivamente em um teatro, abrindo uma porta em que se lê: “Proibida a entrada de pessoas estranhas” (ibidem). No sentido epistemológico da palavra estranho ou estranha é: “Algo ou alguém cuja procedência é ou origem vem de fora; estrangeiro” (Ribeiro, 2019, para.7). Além de outros significados, mas um dos principais significados é este. A partir do momento que Paco entra nesta porta sua vida começa a virar do avesso. Na coxia Paco observa autores ensaiarem a peça *Hamlet*, de Shakespeare.

No apartamento de Paco sua mãe sozinha tomada por uma tontura súbita passa mal, e apoia-se na pia do banheiro para não cair. Na cena seguinte vemos Manuela assistindo televisão, ficando estarrecida ao ouvir o anúncio do congelamento das aplicações financeiras, incluindo a caderneta de poupança. Manuela atônita olha para a tela na TV não acreditando no que ouve e vê. O seu rosto visto em close está com uma expressão de completa desilusão. Neste momento, Manuela começa a falar em basco a palavra pai, que é Aitá! Fala mais de uma vez. Este pai pode ser ela chamando por Jesus, por Deus, pode ser pela pessoa que foi seu pai, mas de todo modo, só por ela falar em basco, é neste momento de alguma forma um retorno às suas origens. É se religar ao cordão umbilical, é falar o som familiar.

Do outro lado do oceano em Lisboa, Alex se desentende com o seu padrão, que é um senhor de idade que a explora, fazendo-a servir às mesas do restaurante sempre além do seu horário de trabalho e que, quando a Alex reclama comenta com uma senhora do local que os brasileiros no início costumam mais barato, mas que não gostam de trabalhar, sendo que na verdade Alex trabalha além do horário e sem ganhar hora extra. Vemos uma malícia do Senhor Olívio de querer pagar pouco e explorar ao máximo o trabalho da funcionária, só porque Alex está de forma clandestina no país, sem visto legal de trabalho.

A personagem do Senhor Olívio retrata e representa o perfil de vários empregadores que na realidade se aproveitam da condição ilegal dos estrangeiros para tirar proveito da situação. Quase como um trabalho semiescravo, ao qual o estrangeiro se submete por necessidade.

Alex chega a casa, que divide com Miguel e ele está se drogando com uma seringa com heroína. Ela fica enlouquecida quando vê Miguel a drogar-se. Fica morrendo de raiva quando descobre que o Miguel gastou todo o dinheiro dele e pegou o dela para comprar drogas. Em delírio completo, Miguel fala que achou um jeito deles irem embora, que seria trapacear o cara que fica com o dinheiro dos contrabandos e dá apenas uma pequena parte para ele. Ele fala que vai enganar o Igor, o cara que manda as encomendas e que não vai entregar o dinheiro para ele, mas ficar com toda a quantidade do dinheiro.

A personagem de Alex muito irritada pega a bolsa e fala que acabou e que vai embora. Depois de Miguel a tentar convencer de ficar, sem sucesso, vemos na próxima cena ela sentada numa praça com a mala ao lado dela e a sirene de um navio tocando. É como se o navio chamasse ela, mas ela sem rumo, sem dinheiro e sem conseguir organizar a sua vida, estivesse estagnada. Ela está com a mala arrumada, mas não tem para

onde ir e nem como sair daquele lugar, tanto lugar físico quanto psicológico ou emocional.

Enquanto isto no Brasil Paco chega a sua casa, que está numa penumbra, iluminada pela luz que emana do aparelho de TV que tem só o chiado e a imagem de estar fora do ar. Outra metáfora nesta parte do filme da própria morte, de sair do ar. É um indício do que irá se revelar para Paco em seguida. Paco chega perto da mãe e a chama baixinho: Mãe. Vai progressivamente aumentando o número de vezes que fala a palavra Mãe e o tom da voz. Até que entra em desespero e começa a chorar percebendo que a mãe está morta. Seu choro e o barulho da TV fora do ar se encontram, são escutados juntos. Temos a partir daí a situação que Paco está órfão. Ele só tinha a mãe na vida, que o sustentava costurando vestidos das clientes.

Na cena seguinte vemos o Paco envolvendo a mãe nos braços, como se fosse um menino e vemos esta cena comovente sendo iluminada pela luz dos faróis dos carros que passam no “Minhocão”. Depois vemos que o fluxo de carros no “Minhocão” como se a cidade também parasse de respirar.

Paco fica desesperado com a morte da mãe, tem que pagar um enterro e pedem um preço exorbitante. Ele encontra numa das gavetas da cômoda da mãe, a caixinha onde Manuela guardava um pouco de dinheiro e outras latas com fotos com recordações da família e vários cartões-postais de San Sebastian.

Então, a mãe guardava nos seus pertences fotos que eram pedaços de suas memórias e também o dinheiro para poder retornar às suas origens, sem saber que a morte iria interromper abruptamente os seus projetos e que o país iria ter um *blackout* financeiro. Paco fica emocionado ao encontrar os cartões de San Sebastian que trazem o passado de sua mãe vivo no presente e deixa-os escorregar pelas mãos. Finalmente encontra a

bolsa da mãe no armário e um talão de cheques na sua carteira e sua carteira de identidade. Ele treina várias vezes a assinatura da mãe semelhante a cópia do documento de identidade e consegue preencher o cheque com uma cópia perfeita da assinatura. Ou seja, Paco por necessidade acaba até cometendo um ato ilícito, mas é a única forma dele pagar o enterro.

Na próxima cena vemos a Manuela sendo enterrada num humilde cemitério, acompanham a cerimônia poucas pessoas, entre elas as clientes da Manuela. O corpo de Manuela é colocado num cilindro e a câmera colocada no fundo do tubo registra os últimos momentos de luz. A última das partidas do ser humano. O último embarque para um lugar que ninguém sabe onde é ou se existe, mas que muitas crenças tentam responder. Escutamos no último momento desta cena o som de um violino tocando e depois a imagem entra em fade-out total. Escurece e faz uma fusão para a próxima cena. O som do violino é um registro sonoro que vai premeditar o que vai acontecer mais à frente na estória.

Na próxima cena vemos Paco tomando banho e desolado, arrasado e muito triste chora e suas lágrimas se confundem com a água que cai do chuveiro. Ele faz tipo uma profecia quando declama um texto:

Paco: Sinto... Poderes... Bêbado... Bêbado... Sinto a coragem... coragem... o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da terra, o prazer da terra, de lutar contra tempestades, de enfrentar a ira do trovão! Eu... nada... agora toda a vida. Abóbada... nuvens sobre mim... a dor... luz vermelha... raios vermelhos giram em torno da minha cabeça. Da abóbada desce um horror que se apodera de mim! Vida... que a minha vida seja o custo... que a minha vida seja o custo!" (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 30).

A expressão de carregar a dor da terra é uma narrativa do exílio, você ter sua terra dentro de si, levá-la dentro de si e a saudade causar imensa

dor. O prazer da terra também é uma narrativa do desterro, pois não carregamos só a dor, mas as boas memórias, o repertório afetivo e o prazer dos anos vividos na terra de cada um. É um texto com muitas metáforas, assim como todo o roteiro, começando pela escolha de fazer um filme em preto e branco. É como se tivessem tirado a cor da nossa vida, um momento nublado, sofrido. A ausência de cores descreve um período de luto do país, um período de dor coletiva e desesperança. Na falta de cores vemos a tonalidade do exílio.

Enquanto ele toma banho os dois pés ficam tampando o ralo e a água transborda primeiramente para todo o banheiro e depois para o resto da casa e vemos no espelho da água as fotos das memórias da mãe e os cartões-postais boiando. Como se os sonhos fossem todos pelo ralo com a água. A câmera acompanha a água, transbordando pela casa, invadindo a sala e as fotos da família e os cartões de San Sebastian boiando, como se naquele momento tudo estivesse se perdendo e o brilho da água é refletido nas paredes claras.

Do outro lado do oceano, em Portugal, Alex entra numa pequena livraria chamada *Musicóloga*, que se localiza num lugar movimentado de Lisboa, sem identificar onde. O nome da livraria é porque ela é especializada em músicas e partituras. Ela se encontra com Pedro na livraria, o mesmo português que no começo do filme assistiu à apresentação de Miguel, o que se parece fisionomicamente com Fernando Pessoa. Eles começam a conversar e Alex desabafa com ele que terminou com Miguel e que precisa de um lugar para ficar.

O Pedro arruma um lugar para ela ficar temporariamente, no comércio dele, no andar de cima. Enxergamos nesta parte do filme que o estrangeiro, na maioria das vezes, não tem nem lar fixo, que geralmente é um lugar alugado, um lugar que divide com os outros, é sempre um lugar que não é seu, no sentido plural, de não pertencimento e de não

reconhecimento. O Pedro abre a carteira e dá um pouco de dinheiro a ela também a ajudando, ou seja, o Pedro é o único amigo que ela pode contar naquele lugar longe de sua casa e das raízes dela.

A estória volta ao Brasil onde Paco vai fazer um teste para entrar num grupo de Teatro, aquele livro que ele tanto estudava antes da morte da mãe era uma peça. Paco fica no centro da luz do palco e o diretor manda-o começar para depois fazer os seus ajustes e comentários. Paco fica desesperado, suando frio, com o coração acelerado, ouvimos a sua batida e os pingos do suor caindo no chão. Ele fica calado, agônico. Ele não consegue falar nada, sem desenvolver nada, uma gota escorre do seu rosto e explode no chão, como se representasse o estado emocional dele. Ele trava e não consegue passar no teste.

Em seguida aparece andando desesperado nas ruas de São Paulo, chorando e atrás dele um cartaz da campanha de Fernando Collor, onde visualizamos o slogan de campanha prometendo um “Brasil Melhor”. Um antagonismo entre o que se passa na vida do Paco que perdeu tudo e o que se lê no *outdoor*. Seu rosto é banhado pelos faróis dos carros que passam e vemos ao fundo carros parando para fazer programas com prostitutas.

Em Lisboa, o Miguel abre sua caixa de receber correspondências do serviço de correios e retira um telegrama onde se lê, em close: “Hotel dos Viajantes, Terça-Feira, Gabi”. Na próxima cena nos vemos a aparência decadente do Hotel dos Viajantes, como um lugar melancólico, esquecido no tempo, um hotel chinfrim, uma estrutura de quatro andares com a fachada de vários azulejos quebrados ou gastos com o tempo, sem manutenção.

Miguel e alguns homens angolanos se cumprimentam com gírias próprias entre eles. Como a palavra “fixe” que seria na gíria do Brasil igual a legal. Nesta parte mostra que embora os povos colonizados por Portugal falem o mesmo idioma, temos as nossas diferenças na comunicação e de

significados das palavras. Portanto, não há uma uniformidade nem no modo de se comunicar, nem nas palavras usadas. Isto mostra que nem sempre o idioma nos nacionaliza, mas que muitas vezes nos divide também, com dialetos e com expressões próprias, com sotaques (acentos) e modos de pronunciar.

Miguel se direciona ao apartamento cinco deste hotel, uma mulher misteriosa espera ele se identificar para lhe entregar um envelope e depois de lhe entregar o pacote fecha a porta na sua cara de forma rápida, não dando tempo nem dele agradecer. Miguel aparece na próxima cena, sentado num bar, com garrafas de bebida vazias. Segurando o pacote com cuidado retira o papel do embrulho e vê uma santa em estilo barroco, que a primeira vista parece autêntica. Usando um martelo, Miguel quebra a base da escultura e vemos dezenas de pequenos diamantes brilhando sob a luz da janela. A partir desta cena começamos a entender que Miguel deve fazer parte de um grupo de contrabandistas de diamantes. Chamamos no Brasil de “laranjas”, as pessoas que são cooptadas para a criminalidade, em busca de dinheiro fácil e que são usadas sabendo ou não o que estão fazendo.

Muitos estrangeiros são usados enganados ou não com esta finalidade, ou como “laranjas” ou como “mulas” que levam drogas ou contrabandos. Ou seja, a vida daquele ser humano não tem a menor importância. São usados apenas como carregadores. Também há tráfico de gente de todo tipo: de órgãos, de prostitutas, de travestis, de crianças para adoções ilegais e geralmente neste mercado criminoso a maioria são estrangeiros que, buscando uma melhor condição de vida, acabam caindo no conto do vigário e entram em situações frias, em propostas perigosas.

No Brasil o Paco senta num bar e começa a beber desenfreadamente, está perturbado por tudo que tem acontecido em sua vida naquele momento. Um cara estranho lhe paga um uísque. Paco agradece com a

cabeça e o homem aproveita para se aproximar e se apresenta com um leve sotaque português como Igor.

O Igor puxa conversa, fala que aquele uísque é raridade no meio de tantas bebidas falsificadas do Paraguai. Os dois se apresentam e se cumprimentam com as mãos. Quando Paco fala seu sobrenome, o Igor reconhece que é basco. O Paco fica surpreso. O Igor é um cara espertalhão, que tem uma cultura envernizada: frases prontas para causar impacto e uma fala convincente e sedutora. Inclusive ele pronuncia o sobrenome de Paco com uma perfeita pronúncia basca e conta a estória sobre a “A árvore de Guernica” e do idioma basco ser uma língua que foi perseguida pelo ditador Franco.

Tentando criar uma intimidade com o Paco, mostra-se interessado na origem familiar do rapaz. Depois ele percebe que Paco está com um cartão-postal de San Sebastian nas mãos e Igor pega o cartão dele e fala sobre a cidade de San Sebastian. Paco lhe conta que sua mãe era de lá. Igor observou antes de pagar a bebida para o Paco, que é um rapaz novo e inexperiente na vida, que ele estava triste, passando por um momento de fragilidade, isca perfeita para um vigarista.

Igor, querendo impressionar o Paco, fala de forma bem descritiva de San Sebastian, fala que é um lugar que ele não pode deixar de conhecer. Paco mostra seu pouco dinheiro e algumas fichas telefônicas (que naquela época em que o filme foi rodado ainda existiam orelhões – apelido dos telefones públicos no Brasil - restando hoje com a invenção dos celulares, alguns poucos aparelhos em regiões que realmente ainda a população precisa).

Paco vem de uma classe social baixa, é um cara humilde e o Igor insistentemente fica falando coisas para impressionar Paco, falando que vai pagar quantos uísques ele desejar, neste momento Paco começa a desconfiar que o Igor não está lhe pagando uma bebida sem interesse. Igor

percebendo que Paco desconfiou de algo, fala a ele que pode ficar sossegado e beber à vontade.

Na cena seguinte o Igor leva Paco para conhecer sua loja de antiguidades, que vamos descobrir depois que é uma loja de fachada para fazer negócios ilícitos. À primeira vista parece uma loja normal como outra qualquer, mas a fala do Igor vai entregando para o que realmente servem todos aqueles objetos antigos.

Igor: “Está vendo esta cadeira Paco? Isto não é uma cadeira. Este prato aqui não é um prato. Esta não é uma mesa. São ves-tí-gi-os de uma puta aventura! A aventura de todos os tempos, a dos conquistadores, dos Aguires, Ex-Aguirre!” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 39).

Igor: “A aventura da navegação, da descoberta, da colonização, da imigração... todas as provas estão aqui, todas! E claro que não as grandes provas, porque o ouro já foi há muito tempo e o diamante está acabando. Essas são as pequenas provas, o dia-a-dia, o suor de gente comum. Você entende isto, Paco?” (ibidem).

Paco diz que entende, mas na verdade ele está meio perturbado com tudo aquilo. O Igor pergunta a ele: “Se ele acha que as pessoas querem se lembrar disso?” (ibidem). O Paco o questiona: - “Não? Porque não?” (ibidem).

Igor: “Porque a memória, Paco foi se embora junto com o ouro e os visionários, com os santos barrocos, com Aleijadinho. Estamos a viver o império da mediocridade meu amigo, dos engarrafamentos em shopping centers, dessa falsa modernidade de janotas incultos, de leitores de Sidney Sheldon. É o fim do mundo, Paco, é o fim do mundo!” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 39-40).

O Igor é um português no Brasil que faz parte de uma rede de contrabandos e ele mesmo faz uma crítica à futilidade humana, aos falsos tesouros que as pessoas dão valor. É bem cínico também, de modo que ele participa da engrenagem deste mundo que ele critica. Tem o poder argumentativo para conseguir vítimas fáceis. No final, fala ao Paco que a primeira coisa que ele vender para a Espanha, que ele arruma para o Paco levar e dá o cartão dele para o Paco.

Em Lisboa Miguel encontra André numa praça. André é taxista e também traficante. Tipo um taxista que completa o salário com rolos, com coisas ilegais. O Miguel está devendo dinheiro de drogas para ele e oferece como pagamento as pedras de diamantes por vinte mil dólares. O André acha caro, mas fica de pensar. Sendo que as pedras não são também do Miguel, ele está passando a perna em alguém, porque o Miguel é apenas um atravessador da mercadoria e não o dono.

Ele quer os vinte mil dólares para pagar a dívida com o tráfico e para se mandar de Portugal e a única forma de conseguir, isto é, fazendo a venda direta, senão ele sempre ganhará a mixaria da sua parte por ser atravessador. O André está perigosamente tentando mudar as regras do jogo, o que pode custar a vida deles.

Em São Paulo, o apartamento do Paco está um caos de bagunça: contas se acumulam debaixo da porta e ele fica olhando os cartões e as lembranças de San Sebastian da mãe. Acha uma jaqueta sua onde tem o cartão do Igor. Enquanto isto, na loja do Igor um senhor tenta vender objetos frios, que são falsificações e um violino. Quando toca o telefone é Paco do outro lado da linha para falar com o Igor. Os dois conversam. Em seguida já mostra o Paco numa cabine fotográfica e entendemos que ele está tirando fotografia para tirar o passaporte. O *flash* da máquina queima o seu rosto. Depois, em cena posterior, vemos a foto dele sendo colada no passaporte e o mesmo sendo carimbado.

Em Lisboa, o Miguel marca outro encontro com André e dentro do seu táxi tenta vender as pedras preciosas para um comprador que leva um segurança. O Miguel pede vinte mil dólares e diz que as pedras valem mais de cem mil dólares. O comprador oferece apenas cinco mil dólares, o que deixa Miguel irado. O comprador fala que os diamantes não têm origem, que é pegar ou largar a oferta.

Em Lisboa, Alex sozinha num bar, espera uns homens para vender o seu passaporte. São uns espanhóis e eles oferecem pelo passaporte brasileiro apenas oitocentos dólares. Alex pede mil, mas não consegue e vende por oitocentos. Eles desvalorizam o passaporte brasileiro, falando que passaporte brasileiro não vale mais do que isto.

A única coisa que Alex tem para vender é o seu passaporte e, ao mesmo tempo, o documento que ela precisa para sair daquela situação. Alex acaba no desespero da necessidade vendendo a coisa mais importante que ela tem para voltar para o seu país. Vendendo o seu passaporte ela não ficará apenas como imigrante ilegal, mas também como uma pessoa clandestina, que não existe como uma pessoa que não tem nem identificação.

O Miguel passa na livraria *Musicóloga* e fala ao Pedro que finalmente vai embora. Que só vai passar em casa e pegar suas coisas e pegar a Alex e que vão voltar ao Brasil. Pela fala do Miguel compreendemos que ele vendeu os diamantes. O Pedro o questiona se a Alex já sabe daquilo. Miguel responde que ela ainda não sabe. Ele pede insistentemente que o Pedro diga onde ela está. O Pedro passa o endereço dela.

O Miguel diz que vai sentir saudades do Pedro e o Pedro fala que também e fala para ele ir embora. Há uma depreciação de Portugal em relação ao restante da Europa quando o Miguel fala em tom irônico ao Pedro que enviará um cartão da Europa para ele. Nesta parte do filme ficamos em dúvida se eles vão embora para outro país ou se vão pegar o

avião para o Brasil em outro país. O Pedro retorna a ironia dele falando que primeiro tem que ver se vai conseguir entrar na Europa. Nesta cena vemos os preconceitos de alguns brasileiros com os portugueses e de alguns portugueses com os brasileiros, mesmo que na ironia.

No Aeroporto Internacional de Guarulhos, Paco se encontra com Igor. A roupa de Paco está com uma aparência ruim e o Igor dá a ele uma roupa melhor para ele viajar mais bem apresentado, para a imigração não desconfiar de nada. Ele se troca no banheiro do aeroporto com as roupas melhores e se barbeia.

Igor dá a notícia para ele que a passagem é para Lisboa e não para Madrid. Paco acha aquilo, mas Igor argumenta e fala que com o dinheiro que ele vai ganhar que depois pode ir para San Sebastian. O Igor dá um cartão para ele do Hotel dos Viajantes, coloca no bolso do *blazer* dele e fala que em 24 horas um conhecido do Igor vai procurá-lo, que o conhecido se chama Miguel e irá pegar a mala com ele. Dá apenas 100 dólares para ele pegar o táxi e fala que o resto o Miguel dará para ele lá.

Paco parte com uma mala sem saber do que se trata direito, levando um violino, que na verdade esconde diamantes contrabandeados.

O Paco desconfia de algo errado, porque na cena de quando ele vai passar pela Alfândega ele fica tenso, transpira, respira fundo, mas passa sem os policiais o importuná-lo. Só que o Paco não sabe ao certo do que se trata. O Miguel usa Paco como uma mula para carregar a mercadoria. Dá 100 reais de propósito para que ele não possa fugir.

Paco, muito inocente e só pensando em chegar à terra da sua mãe, pega o avião. Cena do farol do avião que leva Paco rasgando a escuridão do céu. É um filme com muitas cenas poéticas imagéticas. A sua própria concepção começa com uma fotografia com muito simbolismo na sua imagem e mensagem sobre o exílio. O filme todo é um embarque para o desterro.

Em Lisboa Miguel sobe entusiasmado, correndo as escadas do seu prédio, eufórico porque finalmente vai se livrar daquela vida de contrabando e da sua condição de imigrante clandestino, sem saída, num país estrangeiro. A porta do seu apartamento está encostada. Ele hesita por poucos segundos em abrir, mas aí abre com um sorriso pensando que é a Alex. Encontra um homem com o rosto marcado, fumando um cigarro. Com sotaque português o homem chamado Carlos pergunta a ele: “Onde está a encomenda?” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 48).

Paco chega ao Hotel dos Viajantes. O velho recepcionista leva-o ao seu quarto, falando que uma parte do hotel é dos pretos e outra dos brancos. Nesta fala percebemos que há um *apartheid* entre os colonizados, até no hotel. Entre brancos e pretos colonizados há uma separação, mesmo sendo explorados e jogados numa área periférica, mesmo assim eles não são unidos, mas ainda há uma ilusão de superioridade de um em relação aos outros apenas pela cor da pele, mesmo todos vivendo de forma clandestina e desumana.

O Hotel dos Viajantes tem uma estrutura bem antiga de construção, parece mais um poleiro (onde bichos se empilham). Embora ambos estejam num lugar periférico, ou seja, na mesma condição, uns se sentem melhores do que os outros por não serem de países africanos colonizados. É curioso como o filme mostra que todos vêm de ex-colônias, ainda sofrendo exploração de uma forma mais contemporânea, porque toda a colonização é uma forma de exploração, mas o curioso é que eles não se sentem os mesmos colonizados. Não há colonização menos ou mais prejudicial, todas elas são iguais, exploram a terra do colonizado, por isto tanto faz quem coloniza, porque toda a colonização deixa cicatrizes históricas, independente de quem sejam os seus protagonistas.

Paco olha pela janela onde vê meios de transporte, entre eles navios que se movimentam em contradição com a inércia de Paco, que olha para

a mala várias vezes, mas não a abre. Olha para o relógio insistentemente, mas ninguém aparece por horas. A aflição do Paco vai crescendo e nada acontece. O tempo vai passando e ele fica imóvel sem saber o que fazer. O velho recepcionista é a única pessoa que bate na porta para lhe dar um lanche com uma cerveja.

O relógio de Paco para de funcionar, marcando 3 horas da tarde. Tenta “ressuscitar” o relógio dando corda e batendo nele, mas nada funciona. É um simbolismo que indica que a vida e o tempo pararam. Paco não aguentando mais abre a mala, vê umas roupas usadas, tira-as e descobre um estojo que guarda um violino. O violino está intacto de aparência.

Paco faz uma ligação telefônica para Igor da cabine telefônica da recepção do hotel, mas sem sucesso. Ninguém atende no número de Igor. Ele começa a ficar irritado e nervoso e fala: “Porra, Igor, cadê você, cara?” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 12). Vemos a cena e nos imaginamos no lugar de Paco. Naquela tremenda fria. Sem saber o que fazer. Com uma encomenda que ninguém aparece para receber, num hotel estranho, num país estrangeiro e para piorar, sem dinheiro.

Há um eclipse no filme, amanhece em Lisboa, vemos que o tempo parou e que Paco continua prisioneiro daquela situação. Paco desce as escadas do hotel carregando a mala e pergunta ao velho recepcionista se ele tem um lugar seguro para guardar aquela mala. O velho responde que sim e que ele pode ficar tranquilo. Enquanto eles conversam, Loli, um angolano, desce as escadas e para antes do *lobby* para ficar escutando a conversa. Loli desce e pergunta num sotaque angolano se o Paco está procurando o Miguel. O Paco fica assustado e com receio de falar para ele que sim. O Loli percebe e demonstra que quer ajudar apenas.

Loli leva o Paco até onde o Miguel mora. Chegando lá uma pequena multidão está aglutinada na porta do prédio. Loli quando vê o carro de

polícia e uma ambulância no local se manda e Paco vai até lá. Paco atravessa a multidão e entra no prédio. Na caixa de correspondências ele vê o nome Miguel de Moraes, apartamento 2 B. Paco sobe os degraus em sentido ao apartamento de Miguel e descem policiais carregando um corpo numa maca.

A escada é estreita e Paco hipnotizado pela imagem do jovem morto, esbarra nos policiais que carregam uma bandeja com objetos do Miguel. Policial recupera vários objetos, mas não repara que um cartão ficou no chão. Quando chega ao apartamento de Miguel percebe pela fala de vizinhos que o morto que descia as escadas era o Miguel. Paco desorientado desce as escadas e acha o cartão no chão e o pega. Barulho de sirenes ao fundo.

Paco tenta novamente falar com Igor, mas ninguém atende. Encontra-se com Loli que parece que estava o seguindo. Eles discutem e Loli fala a ele que ele é de Angola e que já mataram metade das pessoas da terra dele. Como se a morte fosse algo banalizado. Paco para numa rampa sobre o Tejo, tira coisas do seu bolso e vê o cartão onde está escrito *Musicóloga*. Paco se dirige a uma agência de turismo para ver se o que ele tem no bolso dá para chegar a San Sebastian, mas fica frustrado, que seu dinheiro não dá para comprar nada.

Na livraria *Musicóloga* o Pedro dá para Alex uma arma, pois a mesma está desesperada, já sabendo do ocorrido com o Miguel. Alex desesperada fala ao Pedro: “Como é que alguém se acostuma com isso, Pedro?” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 56) Isso significa várias coisas, como se acostumar com uma vida marginal, clandestina, como se acostumar a viver de contrabando e ser tratado como uma “mula” e não um ser humano, enfim a se acostumar a sobreviver de forma *underground*, de forma obscura, de forma sub-humana como alguns estrangeiros sobrevivem.

Alex se culpa por não o ter salvado e deixado ingenuamente achar que podia enganar o sistema do crime e fala que vai matar os caras. Pedro, pediu mais de uma vez para ela ficar lá, mas ela vai embora. Quando está saindo da livraria, toca o sino da porta (os dois se assustam com o barulho) e entra Paco que olha Alex, seus olhares por um breve instante se cruzam, ambos os olhares são desesperados, perdidos e sem rumo.

Paco folheia nervosamente um dicionário de música e começa um diálogo que transcrevo do roteiro: Pedro pergunta a ele: “O que o senhor deseja?” Paco: “Eu preciso de uma informação. O senhor compra instrumentos musicais?” Pedro: “Não, isto aqui assim são só livros de música e partituras, peço desculpas, mas não tenho”. Paco: “Não foi o senhor que encomendou um violino?” Pedro: “Não o senhor deve estar enganado. Aqui, instrumentos não temos, é só livros de música. Eu peço desculpas” Paco: “Miguel, o senhor conhece o Miguel, Miguel de Moraes? Pedro (desconcertado) – Miguel de Moraes? Não, assim de repente, passa aqui tanta gente, não”. Paco: “Um rapaz grande, de cabelo comprido” Pedro: “Pois, não sei, não estou a ver, desculpe”. Paco: “O senhor tem certeza? Um brasileiro.” Pedro: “Isto é a primeira vez que você vem a Portugal, não é?” Paco: “É”. Pedro: “Posso lhe dizer uma coisa? Isto aqui não é sitio para encontrar ninguém. Isto é uma terra de gente que partiu para o mar. É um lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio. Aproveite”. (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 58)

O Pedro foi habilidoso, não demonstrou que conheceu o Miguel e com medo mentiu. O Paco enfatiza um brasileiro, como destacando a nacionalidade como diferencial para ver se o Pedro recordava. A fala final do Pedro que Portugal é um lugar onde saíram os descobridores, onde esta gente que partiu pelo mar, se aventurou, deixou as raízes. Que lá as pessoas não estão ancoradas, elas têm uma vida em nau, indo de navio atrás de terras desconhecidas. Então, uma terra daquelas onde o lar era

em trânsito, em nau, onde não se pode encontrar alguém, mas perder-se até de si mesmo. É uma reflexão muito interessante do exílio, em que a gente acaba se perdendo de nós mesmos.

Paco liga para o Hotel dos Viajantes e descobre que ninguém apareceu para pegar nada ainda. Observa com atenção o cartão da livraria *Musicóloga* e vê que tem um endereço anotado, que é o endereço da Alex. Paco se aproxima de um edifício antigo num bairro proletário de Lisboa e sobe até o apartamento de Alex. Coloca o ouvido na porta e não escuta nada, total silêncio. Paco fica lá sentado na escada do prédio esperando a Alex chegar. Paco refaz o percurso até a porta e bate lá. A porta se abre ligeiramente. Paco entra e Alex assustada grita “quem é que está aí”? Alex pega a arma na bolsa, arma que ganhou de Pedro e mira no Paco.

O Paco pede-lhe calma e pede para não atirar. Ele fala que a viu na livraria, o que deixa a Alex mais em pânico ainda, achando que ele está seguindo-a. Ele fala que quer falar com o Alex (pensando que é um homem). A Alex pergunta o que ele quer com ele. A Alex acha que foi o Paco que matou o Miguel. Paco tremendo responde que não matou ninguém que quando chegou ao apartamento do Miguel ele já estava morto. Paco fala que tem uma encomenda para entregar para ele e que ela é a única pessoa que pode ajudar. Alex fala para Paco que não sabe quem é o Alex (se referindo como se fosse um homem e não ela). Os dois estão em estado de muito nervoso e tensão. Um com medo do outro. Dois brasileiros se estranhando, se tornando estrangeiros para eles próprios, pela condição em que se encontram.

Tem um livro de autoria do Senador Cristovam Buarque (Buarque, 2002) chamado Os “Instrangeiros”, que é um analogismo querendo demonstrar um tipo de estrangeirismo interno, dentro de si mesmo ou do seu lugar de origem. Neste livro ele faz uma reflexão sobre pessoas do mesmo país que podem estranhar-se umas com as outras como

estrangeiros, por vários motivos: diferenças sociais e culturais, atraso escolar e outros. Ele, num conto fala de pessoas da periferia que vão visitar o shopping mais elitizado da cidade e são tratadas com hostilidade por suas roupas simples e pelo seu modo rústico de ser. São recebidas como se fossem extraterrestres num ambiente em que a elite é dominante e eles são tratados com preconceitos. O Cristovam também nos fala dos vários Brasis dentro de um único Brasil. Dos condomínios de luxo rodeados pelas favelas, mundos paralelos estrangeiros.

Alex bate a porta na cara do Paco, manda ele embora, senão ela vai atirar. Ele sai e fica perdido no corredor parado, ofegante com a cabeça encostada na porta, em completo desespero. Alex vê-o pelo olho mágico e percebe o seu verdadeiro desespero. Reflete melhor e resolve abrir a porta e falar que a Alex é ela.

Corta para uma cena no Pátio do Convento Espichel e mostra um cenário árido e semi desértico. É interessante este ambiente escolhido como se eles estivessem isolados de tudo, exilados por camadas, de ambientes sempre periféricos, de bairros proletários, Cabaré das Colônias, Hotel dos Viajantes. Eles transitam em lugares afastados onde turistas não passam e nem quem tem dinheiro. Eles estão à margem de tudo. São marginalizados por tudo e vivem em espécies de cortiços, com suas alegrias sepultadas pela necessidade de sobreviver. Nesta cena vemos a imagem de uma cruz bem grande que é filmada do alto e parece que está em cima das personagens, como se eles tivessem carregando aquela imensa cruz. Um verdadeiro fardo.

Eles foram para o lugar do Pátio do Convento Espichel, porque o Miguel sempre esperava lá o comprador dos contrabandos. O Paco acha que era melhor ter levado o violino e a Alex fala para ele ficar calmo que é o primeiro contato. Alex fala para o Paco que ele está na ponta da Europa e desfaz do Brasil, menospreza quando comenta que os portugueses são

uns coitados porque descobriram o Brasil. Aparece um carro, mas não é o carro da entrega, são apenas alguns jovens fumando maconha.

Começa a esfriar e o Paco quer ir embora de lá e a Alex fala que não tem mais ônibus de volta, só no outro dia. Eles dormem dentro de uma pequena construção moura abandonada à beira do precipício. Alex senta num cantinho e começa a chorar. Paco pergunta se ela está com frio e a chama para sentar perto dele. Alex se aproxima de Paco, encosta o seu corpo contra o do rapaz, que se deixa conduzir timidamente. As mãos de Alex buscam o corpo do rapaz e a cena vai escurecendo.

Tem uma cena tocante deles fazendo amor, com muita delicadeza, carinho e pela primeira vez na estória é como se eles tivessem abandonado a condição de estrangeiros entre eles próprios para tocarem-se, se relacionarem, para entrar numa comunhão e perder o estranhamento um com o outro. Há um contato humano que fazia muito tempo que eles não tinham. É a primeira vez que eles se tornam menos estrangeiros e que a narrativa do exílio é pausada para que eles possam demonstrar os seus sentimentos. Que eles ainda não morreram no sentido de terem ainda desejo e sensibilidade entre eles.

Paco acorda sozinho, sai e vê Alex que caminha para o ponto onde passa o ônibus de volta para Lisboa. Os dois discutem, porque o Paco acha que a Alex ia deixá-lo lá sozinho. Enquanto discutem até à direção do ponto há um diálogo muito importante em que eles chegam à conclusão de que não são NINGUÉM. Ninguém no sentido de que são um zero a esquerda, que nenhuma pessoa e nem nenhum lugar se importa com eles. Que a vida deles é nada. Que eles perderam suas identidades num lugar em que são tratados quase como indigentes. Que estão com tantos problemas que não conseguem nem pensar neles próprios, nos seus sonhos.

A Alex chega a falar para o Paco que a noite de amor deles foi uma besteira que aconteceu, porque ela está com medo, de tudo e de todos,

inclusive de amar, porque a vida judiou tanto dela, que criou uma resistência, uma casca dura. A pessoa vai-se tornando impenetrável, traumatizada, que tudo que demonstre sentimentos é motivo para fugir.

Então Paco pergunta a Alex: “Cara, quem é você? Quem você pensa que é?” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 71) Alex responde para ele: “Eu não sou ninguém. Você então, menos ainda! E o outro ninguém morreu há três dias atrás. Você está entendendo onde é que você se meteu? Escuta, some cara, desaparece, volta para o Brasil!” (ibidem).

O Paco fala para ela que não tem nem como ele voltar para o Brasil, porque ele precisa receber o dinheiro da entrega do violino. O que a Alex fala para ele é muito intenso, como se eles todos não fossem ninguém, como se as pessoas que eles são tivessem sido anuladas, em troca de uns trocados ganhos no mundo do crime. A Alex tem consciência da anulação do sujeito que eles se submeteram, mas não sabe como sair daquela situação.

Eles pegam o ônibus para Lisboa. Alex desce do ônibus antes de Paco e o Paco ironicamente agradece-lhe pela ajuda. Paco vai até a pensão dos angolanos falar com Loli. Eles passam por um corredor onde se enxerga vários negros morando todos lá, como se fossem um gado confinado. Paco conta para Loli que fez amor com a Alex e de forma maliciosa conta que a Alex foi para cima dele e o comeu e Loli se diverte com a estória. Paco fala para Loli que se tudo der certo, mais tarde o convida para tomar um conhaque, na ilusão que vai conseguir receber o dinheiro.

Num luminoso vemos escrito Machado – Fados Tradicionais e dentro deste lugar estão sentados Kraft que é um francês (um bandido bem vestido) e o Carlos que estava na casa do Miguel quando ele foi morto (o do rosto marcado). Kraft quer saber o que significa a palavra fado e o Carlos responde que é destino. O recepcionista do restaurante se aproxima trazendo o Paco a mesa deles. Kraft pergunta se ele é o Paco e convida-o a

sentar-se. Paco não fala nenhum idioma estrangeiro, então o Carlos serve de interprete.

O Carlos diz que eles tiveram problemas operacionais e que estes problemas já foram completamente eliminados e por isto não fizeram contato antes. Cobram dele a entrega da encomenda. Paco mente que a encomenda está guardada, mas na verdade Paco não sabe onde foi parar o violino, ele sumiu da pensão. O Kraft fala que quer a encomenda e que vai pagá-lo para ele continuar a viagem. Paco questiona para ganhar tempo de como ele vai saber se é para eles que tem que entregar a encomenda, que o Igor tem que confirmar. Igor aparece no restaurante por detrás de Paco. Eles dialogam por um tempo e o Kraft pergunta ao Igor se o Paco sabe o que tem dentro do violino. Igor responde que claro que não, que o rapaz é uma freirinha (querendo com esta expressão falar que o Paco é puro, inocente).

De repente Paco se levanta da cadeira e pega o garçom pelos braços, começa a declamar o texto que ensaiou para o teatro no começo da estória e desesperado tenta sair de lá. Enquanto fala, Paco vai derrubando cadeiras, mesas, criando um verdadeiro caos no restaurante. Corre para a saída, esbarrando em turistas japoneses e os capangas vão atrás dele. Ele corre pela rua e os bandidos o perseguem. Paco consegue despistá-los escondendo-se numa carroceria de um carro.

Paco chega esbaforido na frente do Hotel dos Viajantes e tem uma discussão com o Loli, perguntando o que ele fez com a mala onde estava o violino. Os dois chegam a brigar se agredindo fisicamente. Os angolanos que estão do lado de Loli falam para ele não se meter com brasileiros na linguagem deles, falando Gueta com Gueta, Pula com Pula. Na hora da raiva o Paco chama Loli de angolano de merda. Nesta cena mostra o quanto de preconceito e de divisão há entre os colonizados.

Na Rua do Restaurante Machado, os bandidos brigam porque não conseguiram pegar Paco. Kraft ameaça Igor e fala de forma preconceituosa contra o Igor na hora da raiva, Kraft: “Sabe qual é o seu problema, Igor? Você rouba esta mercadoria vagabunda nesse paisinho de merda, e pega estes caras ainda mais vagabundos que você para carregar ela” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 84). Igor responde apenas para ele aguardar no Hotel que ele levará para ele o material. Os dois trocam ofensas e são agressivos nas palavras.

Tanto Paco quanto Kraft, nos momentos de raiva dos personagens na estória acabaram exteriorizando todos os preconceitos que eles tinham guardados, acabaram colocando suas sombras, seus fantasmas para fora, falando as coisas que eles pensavam sobre os estrangeiros e outras nações com muita perversidade. Deixaram o lado obscuro deles se sobressair.

Paco, desesperado, corre até ao apartamento de Alex, bate muitas vezes na porta, mas não a encontra. Vai para a livraria *Musicóloga*. Paco esmurra a porta, o Pedro atende assustado e Alex surge e ele vai atrás dela, subindo as escadas para o segundo andar. Isto tudo ocorre quando já é de madrugada e Pedro estranha tudo. No andar superior da loja os dois têm uma discussão grande. “Paco: O que você fez com o violino, sua puta?” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 85). A Alex de forma arrogante responde para ele que não tem violino.

Vemos que Paco aquele rapaz que no começo da estória era meio menino, mimado pela mãe, sensível, que sonhava em ser ator de teatro, se tornou uma pessoa bem pior. Com o medo acabou ofendendo a todos e entrou no jogo do crime, se marginalizando na linguagem e no modo de ser. Sofreu uma alteração de personalidade ao longo da estória por conta de tanta pressão, pressão que no exílio todos sofrem de alguma maneira, seja econômica, emocional, cultural ou outra.

Depois de discutirem bastante e até se estapearem a Alex confessa ao Paco que ela deu o violino e Paco responde: “Eu quase morri por tua causa, cara!! E ainda me fodi com os angolanos, puta que pariu!” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 86). Em resumo Loli não tinha culpa de nada, foi a Alex que deu o violino e faz questão de falar a Paco que não vendeu não, que deu mesmo. O que irrita mais o Paco ainda saber que ela deu o violino, mesmo Paco nem sabendo o que tinha dentro. É interessante que o Paco chama a Alex de cara, como se ela fosse um homem igual a ele, tem um pouco a ver com o paulistano que usa as expressões “cara” e “ô meu” tanto para homens quanto para mulheres, mas tem também aí talvez uma cumplicidade de duas pessoas que estão enroscadas no mundo do crime e acabaram virando um ser sem identidade de gênero, apenas cúmplices um do outro, como se fossem iguais por estarem num mundo e numa situação de clandestinidade e marginalidade.

A Alex conta o motivo que a fez dar o violino: Uma vingança contra o Igor. Nas suas palavras ela queria foder o Igor e que avisou para o Paco para voltar para o Brasil e que ela não queria foder o Paco, que para ela era um merda. Os dois na discussão se ofendem muito, perdem o respeito um pelo outro. Os dois se tornam estrangeiros como pessoas civilizadas e como pessoas do mesmo país e que além de tudo tiveram intimidades e acabam neste momento perdendo o afeto que havia entre eles.

Paco chega até a chamar Alex de vaca. Paco avisa-a que o Igor está em Lisboa, Pedro escuta isto e vemos que ele muda a fisionomia e fica apreensivo. Alex chora e Paco nesta hora pergunta se ela tem como achar o violino. Ela fala que não, que nem lembra para quem deu. O Paco fala que eles vão matá-los e convida Alex para ir embora com ele. Paco pergunta a Pedro se ele tem carro e o Pedro dá as chaves para ele. Paco pede dinheiro também para ele e o Pedro dá o que tem, com a resistência de Alex. O Pedro pergunta para onde eles vão e o Paco responde para a

Espanha. A Alex abaixa os olhos envergonhada e confessa que vendeu o seu passaporte. O Paco dá um murro na mesa de raiva e Pedro fala que tem solução para o problema. Dá um atlas para eles da Península Ibérica com estradas secundárias.

Pedro diz para eles apanharem estradas secundárias e ir para o Norte, que há postos de fronteira que estão desativados. Dá o nome de uma aldeia chamada Boa Vista. Alex o abraça fortemente e pede desculpas por tudo. Pedro fala que também é culpa dele e que ele está cansado da realidade, que prefere a ficção dos livros e a manda ir embora. Alex fala que está com medo do Igor saber que ele a ajudou e o Pedro responde que o Igor é assunto dele.

Carlos e Igor vão até o Hotel dos Viajantes, mas não acham Paco por lá. Eles se aproximam do grupo de angolanos, onde Loli está no meio. Loli fala para eles que não viu ninguém. Os angolanos discutem entre si em dialeto incompreensível, mas que deixa claro que eles estão bravos com o Loli por encobrir o brasileiro. Carlos pergunta novamente se viram ou não o brasileiro e o Loli mente, dizendo que não viu ninguém. Eles perguntam para todos os angolanos do grupo e os ameaçam de os deportarem se não entregarem Paco.

O último angolano manda Igor perguntar para o porteiro e dá o número do apartamento dele. Igor coloca algumas notas de dinheiro no pijama do porteiro. O porteiro descreve o Pedro ao Igor, falando que ele passou lá com eles para pegar as coisas. O Igor pensa alto que não é possível, porque considerava Pedro fiel a ele.

O carro de Pedro, um velho Peugeot atravessa os arcos de Lisboa. Alex e Paco não se falam. Alex olha para fora ausente. Ela está ausente, mas talvez seja o primeiro momento na estória, em que ela reflete tudo o que aconteceu e o que sobrou dela, da sua pessoa nesta trajetória. É um momento em que ela está ausente por fora, mas tentando se buscar por

dentro. O exílio por dentro é muito maior do que por fora, pois é por dentro que as ausências pesam. Alex fala para Paco que se não der para ela passar na fronteira que ele que passe, que ela se vira.

Na livraria *Musicóloga* com os olhos fechados Igor passeia sua mão pelo rosto de Pedro. Pedro de olhos arregalados está visivelmente assustado. O Igor fala para ele que há 30 anos conhece cada centímetro do rosto do Pedro e que descobriu que naquele dia já não sabe mais quem ele é. Pedro fecha os olhos e uma lágrima escorre dos seus olhos. O Igor indaga porque o Pedro o traiu e fala que o violino era uma homenagem para ele. Pergunta ao Pedro o que ele faz para perdoá-lo, e o Pedro responde que não sabe. O Igor pergunta ao Pedro se ele se apaixonou por Alex. Pedro se mantém em silêncio esboçando um leve sorriso. Igor fala que ele é um estúpido porque os apresentou.

Em cena posterior dá close dos óculos de Pedro que caem no chão com as lentes quebradas. Igor fala para o Pedro falar (subentendendo que é para ele entregar para onde a Alex e o Paco foram). Depois do Igor e juntamente com o outro bandido Carlos torturar Pedro e este não falar nada, o Pedro fecha os olhos, mostrando que eles primeiro torturaram bem o Pedro e depois o mataram. Nesta cena vemos que no mundo do crime não tem amizades, não se pode trair ninguém, pois a morte é certa por qualquer erro que for considerado uma deslealdade. Que o mundo do crime é um mundo perverso, onde as pessoas perdem os sentimentos e que o Pedro, por ter sentimentos, pagou um preço caro.

Paco dirige o carro na estrada e a Alex ao seu lado carrega a arma com balas. Ela pergunta se Paco sabe atirar e ele responde que não e que odeia armas. Alex vira no carro mirando a arma para os lados, vira-se e mira para o vidro traseiro e dispara a arma sem querer. O vidro estilhaça e Paco toma um tremendo susto. Os dois discutem e Paco fala que ela quase o deixou surdo e diz que ela é inacreditável, no sentido de só fazer

besteiras. Alex age de forma perdida, alienada, o tempo duro e longo no exílio a fez perder o raciocínio e a tomar decisões e atitudes impensadas.

Chove muito, o vidro do carro embaça, Alex limpa com um pano e tenta achar a cidade de San Sebastian no mapa. Alex fica curiosa para saber porque o Paco quer ir para San Sebastian. Ele tira o cartão-postal que sua mãe recebeu do bolso e mostra para ela. Alex pergunta o que ele quer fazer naquele lugar e ele responde que quer ir lá olhar por uma pessoa, que no caso é a mãe dele.

Alex diz que não quer mais olhar para nada, que ela quer é voltar para a casa. Uma das partes mais tocantes do filme vem em seguida quando eles discutem onde é a casa deles. O Paco pergunta: “E onde é que é a sua casa?” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 96). A Alex responde: “Boa pergunta. Sei que aqui é que não é, né? Sei lá, viu? Moema, Duque de Caxias, Mooca... Acho que eu ficava feliz se eu morasse até debaixo do Minhocão, viu?” (ibidem). Paco sorrindo responde a ela que ele morava de frente para o viaduto.

Depois de muito tempo fora e de ter morado e mudado para vários lugares diferentes, que eles não sabem mais nem onde é a casa deles, que na verdade não tem nem mais um lugar para voltar. Que não há um lugar para chamar de seu. Como se os dois perdessem seus referenciais, suas raízes, como se cortassem definitivamente o cordão umbilical deles com suas histórias e identidades, de forma abrupta.

Paco chega a comentar que faz apenas duas semanas que a mãe dele morreu e que ele não consegue nem lembrar-se da roupa dela no último dia. Ele se questiona se é de propósito que se esquece. Eles não sabem nem mais que dia é do mês. Estão perdidos em tudo e até o direito do Paco viver o luto da mãe lhe foi tirado. Eles estão não só longe do país deles, mas do fluxo normal da vida deles.

O cotidiano foi sequestrado e tudo junto e nem as lembranças sobraram, quando ele questiona se se esquece de propósito, no sentido de ser uma defesa, para não sofrer mais do que já está sofrendo. No exílio tenta-se esquecer de tudo para não sofrer mais. É uma mutilação dos sentimentos e das emoções. Uma própria agressão em apagar o passado, em apagar os rastros do que fomos e vivemos.

Paco está dirigindo há horas. Para o carro porque está muito cansado. Alex, que dormia no banco de trás do carro, acorda e se oferece para dirigir, mas o Paco fala que não porque ela também está com sono. Os dois se beijam e fazem amor, numa cena delicada de intimidade entre eles. Depois entendemos que ambos dormem, quando a tela escurece.

Vemos nas cenas posteriores amanhecer o dia. Alex acorda e não vê o Paco no carro e fica desesperada. Alex sai insegura do carro, ela vê apenas uma vasta vegetação arenosa. Ouve algo que parece o barulho de ondas do mar. Descobre uma praia enorme e completamente desértica. Vemos em sequência uma das cenas mais emblemáticas do filme que é a imagem de um navio cargueiro enorme emborcado na areia. O símbolo figurativo do exílio, de estar estagnado.

Alex vê Paco que observa a carcaça do navio abandonado e corre em direção a ele e os dois se abraçam e se beijam e a Alex comenta que o navio parece uma baleia que veio morrer na praia. Uma alusão a eles que foram para o exterior e metaforicamente estão morrendo na praia, porque não conseguiram nada de bom naquele lugar. Depois de tanta luta ambos não têm nada, não conseguiram nada, suas expectativas foram todas frustradas. Eles se abraçam e dão um longo beijo no sentido de se ampararem e de se projetarem naquela imagem, que é uma tradução da situação na qual eles se encontram.

Os dois voltam para o carro e entram na estrada, novamente em sentido a cidade de San Sebastian. Depois de um tempo, finalmente

conseguem chegar a Espanha. -Enxergam que tem polícia na fronteira. Paco para o carro a uma distância segura e observa os policiais que estão conversando com um velho que parece tomar conta do posto. Ele fala para a Alex nervoso, que vão ter que esperar até eles saírem de lá. A Alex pergunta se ele tem um pouco de dinheiro que ela está com fome.

Eles param num restaurante pequeno na saída do vilarejo. Alex come e bebe um vinho com alegria que até escorre de sua boca. O Paco comenta que nunca pensou que ela fosse daquele jeito, vendo ela pela primeira vez ensolarada, com alegria, com gosto pela vida. Ela fala que ela era assim e emenda falando que é. Como se ela tivesse perdido a essência dela e num momento de pequena paz estivesse recuperando, restaurando o ser que ela deixou para trás, mas que ainda está vivo. O ser que o exílio não atropelou por completo, que ainda há uma chama de vida por debaixo das cinzas de todo o processo de perda da identidade.

Alex abre um vasto sorriso e começa a cantarolar a canção *Vapor Barato*, que na década de 70 fazia parte das músicas de resistência à ditadura militar. É uma canção símbolo de uma geração que lutou contra o autoritarismo no Brasil. Alex: “Ó, sim, eu estou tão cansada, mas não pra dizer que eu estou indo embora. Vou descendo por todas as ruas, e vou tomar aquele velho navio. Ó minha honey baby, baby! Eu não preciso de muito dinheiro, graças a Deus, e não importa, honey. Ó, minha honey baby!” (Thomas, Bernstein & Salles, op.cit.: 103)

A música *Vapor Barato* foi escrita e composta pelos artistas Jards Macalé e Waly Salomão e gravada por Gal Costa em 1971, acabou sendo escolhida para ser a trilha sonora do filme e a voz da atriz Fernanda Torres, uma voz meio rouca, meio seca deu um charme especial à canção, fê-la ganhar uma entoação nova, como se fosse um grito de Adeus, de busca, principalmente de busca de um lugar melhor para viver, respirar, respirar sem o peso nas costas do medo, da opressão, da exploração, da

humilhação, do peso da fuga, do peso de tudo que vai contra a vontade de ser feliz.

A canção na voz dela e na também situação mostrada pelo filme é um grito de socorro, de vontade de começar de novo, de abandonar tudo e todos que sufocam. Quando assisti ao filme no cinema cantei junto no final, emocionada e me coloquei no lugar dos personagens cantando com força principalmente a frase: “eu estou indo embora”, como se o Brasil atual não correspondesse ao Brasil que eu gostaria que fosse ou como eu sonho um país. Esta música sai de dentro da gente como um pássaro que quer ser livre, pelo menos para mim.

A roda de um carro freia bruscamente ao parar na porta do restaurante onde Alex e Paco comem. Igor e Carlos entram no restaurante, puxam cadeiras da mesa e encaram Alex e Paco frente a frente. Igor diz que o Paco o surpreendeu, mas que já a Alex não, que ela fez tudo que ele esperava dela. A dona do restaurante se aproxima e pergunta se eles também vão comer e o Carlos fala que já vai embora. Igor cobra novamente o violino, que ele nem sabe que a Alex deu. Carlos mostra que está armado. Paco mente que o violino está na mala no carro.

Alex está visivelmente muito nervosa e o Paco vai até o carro com a chave acompanhado pelo Carlos enquanto o Igor fala para a Alex que ela tem uma conta a acertar com ele pelos diamantes roubados pelo Miguel. Quando o Paco está indo até o carro com o Carlos, olha fixamente para a Alex, o olhar parece uma eternidade, como se naquele momento os dois estivessem ou se despedindo ou fazendo um pacto de fuga.

Igor coloca os óculos quebrados de Pedro sobre a mesa para a Alex ver. Igor fala que ela o fez fazer aquilo com Pedro. Alex com muito ódio no olhar apoia a mão nos óculos delicadamente. Do lado de fora do restaurante vemos o Paco pegar o revólver na mochila, ao mesmo tempo em que o capanga Carlos pega o seu na cintura. Barulho de dois disparos

de tiros do lado de fora. Alex finca com uma raiva surpreendente os dentes do garfo de comer no pescoço do Igor. Colocando naquela ação toda a raiva internalizada pela morte do Miguel e pelo que fizeram também com o Pedro.

Igor uiva de dor tentando tirar o objeto do pescoço, que sangra sem parar. Quando ela percebe que ele vai conseguir tirar o garfo do pescoço, ela pega a garrafa de vinho e quebra na cara dele e ele tomba com a cadeira para trás com o rosto ensanguentado.

Alex sai do restaurante correndo e vai em direção ao Paco gritando o nome dele.

Alex passa sobre o corpo de Carlos caído e morto. Ouve um gemido baixinho, dá volta no carro e encontra Paco encostado na roda traseira, uma mão ensanguentada sobre a barriga e a outra pousada na terra. Paco quando a vê dá um breve sorriso e a Alex o arrasta para dentro do carro e o coloca no banco de passageiros.

Ela entra no carro e o carro segue velozmente em direção à fronteira e o Paco tosse tentando sorrir, meio deitado no banco. Paco fala para a Alex que está feliz que ela está com ele, ela manda-o ficar quieto e apenas apertar a barriga com força. Alex aflita fala para ele não dormir. Apenas o velho está desta vez no posto da fronteira e o carro acelera cada vez mais aproximando-se e faz a barreira, que é uma estaca frágil, voar em pedaços. Vemos através de um plano de câmera subjetiva de dentro do carro da imagem da barreira se estilhaçando. Corta para Paco que fecha os olhos e a Alex desesperadamente começa a chorar. Ela fala para ele não dormir várias vezes, que ela está o levando para casa. No sentido da casa ser as nossas raízes.

Ela passa a mão no rosto de Paco, o chama de meu amor e ele ainda vivo esboça um sorriso. A Alex repete várias vezes novamente para ele não dormir, que ela está o levando para casa. Começa a cantarolar novamente

a canção *Vapor Barato*, a voz da personagem se encontra com a voz da cantora Gal Costa, em *off*, como um eco. A música foi gravada por vários cantores e cantoras, inclusive pela Gal Costa e numa justaposição de vozes, a voz da personagem cantando se junta com a voz da cantora e temos um efeito muito poético surpreendente.

A voz de Gal Costa mistura-se à voz entoada por Alex e no único plano aéreo do filme, o Peugeot é visto de cima, iluminado pela luz do entardecer, seguindo em direção a San Sebastian. Quando assisti ao filme no cinema e o revi várias vezes em DVD, eu me perguntei na cena que antecede a cena final, que é justamente esta do carro no plano aéreo: -Será que Alex conseguiu chegar em San Sebastian? Será que Paco se salvou ou morreu? O que será que aconteceu depois de tudo isto com a Alex e com o Paco? Daria outro filme minhas tantas perguntas. É um filme que não tem conclusão, pelo menos não aquela que estamos acostumados a ter nos filmes de padrões convencionais. Afinal, *Terra Estrangeira* pode ser tudo, menos convencional. Esta conclusão ficou suspensa. Cada um sai do cinema e termina a estória na sua mente se desejar ou fica a imaginar os vários destinos que as personagens podem ter tido, mas que chegou o *The End* antes.

Quase chegando ao *The End* do artigo também, a última cena é hilariante. Vemos a imagem de um velho cego, tocando violino numa plataforma do metro de Lisboa. Reconhece-se o violino. Algumas pessoas deixam moedas no estojo, que está precariamente apoiado numa caixa, alguém a derruba, recolocando-a no lugar. Entre as moedas que se espalham pelo chão, surgem algumas pedras brilhantes, que são imediatamente pisoteadas pelas pessoas que entram e saem dos vagões lotados do metro. Ninguém as percebe. O velho também nada percebe, ele fecha os olhos, completamente tomado pela música, em transe e então a

imagem vai para *fade-out* lento, até desaparecer completamente, junto com a música, no mais completo dos silêncios.

Sáímos perturbados do cinema após vermos o filme (no bom sentido da palavra perturbado, que significa mexidos por dentro, com vontade de discutir a obra, revirados e jogados para fora da zona de conforto, consumidos por vários questionamentos ao mesmo tempo).

No final os diamantes foram pisoteados, ninguém nem os percebeu, acabaram pedras jogadas no chão, sem o menor valor. É um filme sobre o exílio e sobre a busca das heranças verdadeiras e não falsas, que são nossas origens, nossos sentimentos, nossa verdade, nossa essência, nossos prazeres que podem ser abruptamente sequestrados por uma política feita para gerar medo e roubar covardemente os nossos sonhos e projetos. Terra Estrangeira é um filme em preto e branco não por acaso. Sua filmagem sem cor reflete tudo o que ele significa.

Referências

- BERNARDO, A. (2020, março 17). Entre infartos, falências e suicídios: os 30 anos do confisco da poupança. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51919261>
- BUARQUE, C. (2002) *Os intrangeiros: A aventura da opinião na fronteira dos séculos*. Brasília/Brasil: Garamond.
- CINEMA DA RETOMADA (2021). In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3742/cinema-da-retomada>.
- RIBEIRO, D. (Ed.). (2019). Estranho. In: *DICIO, Dicionário Online de Português*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/estranho/>
- GOETHE, J. W. V. (1867) *Fausto: Uma Tragedia de Goethe*. Traduzido por Agostinho Dornellas. Lisboa.
- PESSOA, Fernando. (1942) [1995]. *Poesias*. (15^a ed.). Lisboa: Ática.

SQUIRE, C. (2014). O que é narrativa? *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, vol. 14, núm. 2, mayo-agosto. Porto Alegre/Brasil: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

THOMAS, D., BERSTEIN, M. & SALLES, W. (1996). *Roteiro: Terra Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco.

Prosa distópica e encantamento do mundo no Cinema de Contagem

Cláudio Rodrigues Coração ¹

Rosana de Lima Soares ²

O papel do lugar é determinante. Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro.

A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo. (SANTOS, 2011: 114).

O presente texto se propõe a apresentar, a partir da análise de um conjunto de filmes brasileiros recentes, possibilidades para se pensar em aberturas espaciais e temporais frente a um presente que tem se mostrado opressivo e distópico. Por meio de trilhas sonoras dissonantes e, por vezes, discordantes, essas obras audiovisuais parecem lançar a promessa de um possível *encantamento do mundo*, hipótese que será abordada no estudo. Na primeira parte, o filme *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* (2019) trará uma visão geral dessa perspectiva. Em um segundo momento, os filmes *Arábia* (2017), *Temporada* (2018) e *No coração do mundo* (2019), realizados em Contagem (MG) pela produtora mineira Filmes de Plástico, serão o mote de uma abordagem que pretende

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/Brasil). e-mail: crcorao@gmail.com

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP/Brasil). Bolsista CNPq. e-mail: rolima@usp.br

vislumbrar espaços de passagem tanto em relação a aspectos visuais dos filmes como em suas sonoridades, apontando não apenas para outras visibilidades, mas para novas vocalidades no cinema brasileiro contemporâneo.

Para tal empreendimento, a noção de *território*, central nas humanidades e nas ciências sociais, será um dos eixos nos quais apoiaremos o trajeto ao longo dos filmes por meio de suas trilhas visuais e sonoras. Ainda que tenha se transformado ao longo do tempo, tal conceito mantém-se como fundamental para a compreensão não apenas de dimensões físicas, mas também simbólicas. Mais recentemente, com o advento das mídias digitais e das redes sociais *on-line*, o espaço virtual se insere nesse debate em meio a uma cultura audiovisual cada vez mais determinada por práticas mediadas pelas tecnologias, tanto em termos de criação como de circulação. Nesse sentido, uma pergunta se apresenta: de que território se fala quando afirmamos, com Milton Santos (2011), o *lugar* como determinante para a construção de experiências sobre o mundo vivido?

Se distintos campos do conhecimento, notadamente a geografia urbana, trouxeram novas formas de se pensar a noção de território como algo presente em todos os momentos históricos de avanço do capitalismo – e como categoria sempre em mutação e, assim, atual e movente –, Santos nos possibilita conceber a materialidade econômica do território como aquilo que sustenta as disputas objetivas relacionadas ao mercado e ao capital (indústria, consumo, produção, preservação), bem como sua construção imaginária e social (etnias, identidades, ambientalismo, deslocamentos). No entremeio entre territórios físicos e territórios simbólicos, portanto, Santos (2005) fundamenta tal definição e nos desafia a problematizar as relações entre espaço e tempo, construindo uma nova categoria conceitual:

O território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado. Mesmo a análise da fluidez posta ao serviço da competitividade, que hoje rege as relações econômicas, passa por aí. De um lado, temos uma fluidez virtual, oferecida por objetos criados para facilitar essa fluidez e que são, cada vez mais, objetos técnicos. Mas os objetos não nos dão senão uma fluidez virtual, porque a real vem das ações humanas, que são cada vez mais ações informadas, ações normatizadas (Santos, 2005: 255).

Se o território aparece como um elemento espaço-temporal, apontando para a impossibilidade de se abordar separadamente os dois termos, história, sociologia e antropologia vêm somar-se à geografia na problematização de tais noções. Assim, o conceito de território como algo planejado e ordenado é complexificado pela concepção de um território ocupado e usado, muitas vezes expropriado e ressignificado sem o consentimento do estado ou das políticas públicas por ele implementadas. Torna-se, assim, um território transformado pelos habitantes de determinado lugar e, por isso, um espaço por eles vivido e sonhado. O caso do rap paulistano, por exemplo, ilustra esse movimento, que amplia fronteiras através dos territórios usados nos grandes centros urbanos globais. Ao incorporar elementos da chamada música popular brasileira (MPB) em algumas de suas composições e performances, é o próprio rap que se expande, mas não de maneira resignada, obrigando outros artistas e públicos a reconhecerem seu lugar. Nesse processo,

não é apenas o circuito da produção que se alarga, posto que o público também circula em esferas distintas – seja aquele próprio da MPB, seja o público específico do rap, ou um outro, também híbrido, que se faz no entremeio dessas manifestações culturais circulantes. (...) Isso possibilita, em alguma medida, a ampliação dos horizontes dessa produção artística para além dos

limites da periferia sem, no entanto, cair no fosso comum do exótico e/ou do massivo (Vicente; Soares, 2017: 71).

Ao consolidar a inovação artística por ele proposta, o rap renova a tradição musical da MPB, deslocando a noção de território como algo previamente delimitado. Lugar de conflito e desterro, mas também de abrigo e acolhimento, é na tensão entre espaços institucionalizados ou espaços apropriados que se coloca o desafio da construção de um espaço comum (pertencente a cada um) e coletivo (usufruído por todos) frente a uma lógica corporativa e tecnológica excludente e, na maior parte das vezes, produtora de profundas desigualdades sociais, especialmente em países do sul global.

Pensada como espaço de tensões e disputas, impossibilitando a uniformização de diferenças e explicitando singularidades, essa noção expandida de território se faz presente também nas práticas audiovisuais contemporâneas, em filmes ficcionais ou não ficcionais, tanto em termos de seus modos de produção, como na distribuição e na recepção por parte de seus públicos e da crítica especializada. Entre essas obras, algumas delas assim se identificam e são reconhecidas como estando profundamente imbricadas em seus territórios – físicos e simbólicos –, como os filmes tratados a seguir.

Sonoridades visuais, imagens acústicas

Em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes, há uma espécie de latência social que se configura numa epifania do tempo do trabalho em sua relação com o espaço local e global de um lugar específico. Trata-se, de modo geral, de um registro documental, em que enquadramentos ligados à mediação da voz tenra do narrador/locutor sugerem uma ideia elogiosa da redenção de trabalhadores, catalisada por um *encantamento* da transformação da

realidade social da pequena cidade de Toritama (PE), no agreste pernambucano na região Nordeste do Brasil. A cidade é descrita em função de uma nova economia (a ditar a sociabilidade do local) cuja vocação circunstancial, no caso, é a fabricação em larga escala de tecidos jeans. A precariedade do trabalho, na lida com uma economia radicalmente despedaçada, considerando sua cadeia produtiva e o componente de autonomia da força empregada pelos trabalhadores, está associada, na prosa característica do filme, com o canto entoado coletivamente pelos trabalhadores. *A tomada de consciência sonora* parece, então, transmutar-se em uma possibilidade de vida presentificada, na qual sujeitos ditam uma temporalidade esgarçada do trabalho motor e repetitivo, e afirmam o tom prosaico dessa temporalidade.

Ocorre, assim, uma espécie de expectativa angustiante dos trabalhadores, em suas rotinas, por dias melhores: especialmente no Carnaval que virá e parará a cidade, e essa temporalidade prosaica. Ela voltará a ser fantasma, como “sempre foi”, como diz o narrador/locutor. É como se nos atributos de uma determinada musicalidade, o documentário de Gomes pudesse visualizar outra imagem, menos árida que a do trabalho repetitivo moldado pela produção. Duas cenas são emblemáticas para esse *encantamento do mundo*, no atravessamento das etapas que antecedem os dias de carnaval: 1) os jovens trabalhadores entoando a música *Vida loka, parte I*, dos Racionais Mc’s³, quase como uma coreografia extensiva dos corpos dispostos na lida com o maquinário de fabricações febris; 2) os carnavalescos de Toritama, já na praia nos dias de folia, entoando o tempo da diversão (a partir do personagem-símbolo Leo e seu registro de câmera combinado com Marcelo Gomes), num

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LiwDa5rCmYc> [24.10.2021]

contraste marcado com a canção *Desculpe, mas eu vou chorar*, interpretada por Leandro e Leonardo⁴.

Além disso, existe, nas entrelinhas dos contrastes, uma ausência/presença de sentido intertextual maior, diante dessas paisagens retratadas a partir de Toritama e do espaço externo do Carnaval na praia: a composição de Chico Buarque, *Quando o carnaval chegar*⁵, pertencente ao filme homônimo e à camada alegórica de *Quando o carnaval chegar* (1972), de Carlos Diegues⁶, com roteiro do diretor, de Hugo Carvana e de Chico Buarque. No filme, um grupo de artistas mambembes vê na chegada do rei à cidade a possibilidade de, finalmente, alcançar o estrelato. Como em outras canções do compositor, o tema de um cotidiano aparentemente trivial evoca a dura situação política do Brasil à época, e nela vemos o anseio por uma liberdade reprimida e cerceada pela ditadura militar – sem que essa espera se configure como passiva, ainda que adiada. A música que intitula o filme de Marcelo Gomes ecoa o verso reiterado na canção – “estou me guardando para quando o carnaval chegar” – projetando, de modo lírico, um *tempo depois* na narrativa melancólica: « E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando que eu vou aturar / E quem me vê apanhando da vida duvida que eu vá revidar / Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar / Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar / Tô me guardando pra quando o carnaval chegar » (versos da canção de Chico Buarque).

Metáfora frequente nas músicas de compositor, o Carnaval é tematizado como dimensão utópica para aqueles usualmente desprovidos de direitos, cidadania e lazer, muitas vezes em condições de

⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W6wAWdd_p5Q [24.10.2021]

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fDVe2USt7U> [24.10.2021]

⁶ Informações disponíveis em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003256&format=detailed.pft> [24.10.2021]

vulnerabilidade e subalternidade, temas presentes também na obra de Gomes. Festa nacional que se espalha pelo país em seus mais variados recobrimentos, o Carnaval representa um momento de transgressão e inversão de lugares sociais, sejam os de gênero, etnia, classe ou geração. Por alguns dias, esses papéis ficam suspensos e nos permitem vislumbrar – a exemplo do histórico desfile do samba-enredo da escola carioca Mangueira, em 2019⁷, recontando as mazelas do país –, que poderíamos, afinal, redefinir os discursos fundacionais da nação sob outras identidades.

Não parece casual, portanto, que esse seja o nome do filme que, se fosse um documentário convencional, trataria *apenas* (e isso já seria muito) dos efeitos nefastos do capitalismo liberal em países periféricos, ou da destruição de tradições regionais com a chegada da produção (em larga escala) de jeans, sendo a indústria têxtil e da moda uma das mais predatórias em termos socioambientais e, curiosamente, aquela que arregimenta muitas de suas celebridades em defesa do meio ambiente que devasta. Também não é casual que, pelo menos desde 2013, tenha ocorrido uma sequência de ataques à democracia e aos direitos humanos em nível mundial, impulsionada por desinformação e obscurantismo. Especialmente no Brasil, o crescimento de grupos conservadores e reacionários, com efeitos ainda mais devastadores do que aqueles mostrados no documentário, faz com que ele se torne, assim, um microcosmo do país.

O filme, portanto, traz ao espectador algo incômodo, não se revelando à primeira vista. Como apontado por Serelle, em suas diversas camadas narrativas surgem pares não-conciliáveis, opostos irreduzíveis e realidades paradoxais. Dentre elas, reforçamos as que o autor aponta (Serelle, 2020: 1) os aspectos globais da lógica capitalista e neoliberal no

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JMSBisBYhOE> [24.10.2021]

contraste com suas cores locais, em territórios ocupados e esquecidos do agreste nordestino; 2) a tematização do trabalho contemporâneo, não mais em seu modo sociológico clássico ou industrial, mas atravessado pela desregulamentação, precarização e uberização de funções que se tornam cada vez mais difusas, como temos visto fortemente durante a pandemia da Covid-19; 3) a aceleração do tempo, cujo ritmo ideal de produção seria o modelo “24/7” (Crary, 2014), e a compressão do espaço nos ambientes claustrofóbicos que mesclam trabalho e casa, em um *home office* perverso (potencializado durante a crise sanitária global dos últimos dois anos), mesclada com sua dilatação e distensão nas memórias do diretor, nas paisagens abertas nos arredores da cidade, e nas ruas vazias e silenciosas durante o carnaval.

A partir desses contrastes, a saber: o trabalho global; a memória como resistência; a volta ao lugar de origem em busca de um passado que já não existe; a crítica política e social inscrita nas imagens; e, sobretudo, o modo *afetuoso* como são retratados seus personagens, há três aspectos que se destacam na tessitura do filme.

O primeiro, mais pontual, diz respeito a uma imagem que se repete em várias cenas do filme, entre ruído e silêncio, movimento e pausa, retratada na narração, mas, especialmente, na filmagem de um dos principais personagens (Leo) enquanto dorme, gesto que ele repete ao filmar um amigo na viagem de lazer. A câmera *amadora*, durante o Carnaval (que sempre chega) funciona como uma síntese, em 12 horas, de tudo o que eles viveram, revelando a tentativa do personagem de dialogar com as imagens do diretor. Segundo Gomes (2020), o Carnaval pode ser percebido como “resistência cultural” e espaço de subjetividade em que os moradores podem extrapolar, ao mesmo tempo, sentimentos opressivos e de extrema alegria, uma grande festa no Nordeste brasileiro que resta como resíduo, resquício ou ruído de uma herança cultural anterior. “É

como se a única coisa que tivesse sobrado fosse o Carnaval”, afirma ele, o momento em que esses trabalhadores se diferenciam de outros e constroem algo que é deles, um espaço onírico e plástico. Nesse espaço lacunar em que algo sempre falta, podem ser remontados pequenos fragmentos que evocam o passado que não mais existe, mas poderia ser revivido por meio de imagens, narração e entrevistas ao longo do filme.

O segundo diz respeito à construção dos personagens. Em entrevista na Mostra Cinema e Reflexão⁸, que em 2020 exibiu uma série de filmes reunidos sob a temática “Relações pessoais no século 21”⁹, o diretor reafirma o cuidado que teve com os moradores daquela localidade, carinho que transparece no filme como um interesse genuíno, desde sua chegada como pertencente ao agreste (ainda que seja o único dos filhos que nasceu na capital, a relação de Gomes com a região atravessa toda sua infância). O realizador se apresenta como alguém local e que, antes de fazer um filme-denúncia, estava preocupado em compreender o que havia mudado da Toritama do passado para agora, em termos das subjetividades e estilos de vida da população. É assim que os entrevistados estabelecem uma relação de confiança com ele, mas que não se dá facilmente devido à desconfiança (e à *falta de tempo*) dos moradores. O gesto afetivo do diretor transborda para os espectadores, pois em vários momentos oscilamos entre o afastamento no elogio dos personagens às condições degradadas de trabalho mostradas na tela, e a aproximação a eles como participantes de uma lógica que os subjuga sem, entretanto, olhá-los apenas como vítimas ingênuas ou como ignorantes.

⁸ Informações disponíveis em: <https://institucopfl.org.br/cine-cpfl-estreia-programacao-de-agosto-em-formato-digital/> [24.10.2021]

⁹ Os outros filmes exibidos foram *Temporada* (2018), de André Novais Oliveira; *Los silencios* (2019), de Beatriz Seigner; *Elegia de um crime* (2018), de Cristiano Burlan; e o filme belgo-francês *A nossa espera* (2018), de Guillaume Senez.

O terceiro aspecto, finalmente, aborda as imagens em contraste com a narração em primeira pessoa e com as falas dos entrevistados. Essa estrutura tripartite complexifica a narrativa fílmica e mobiliza o espectador de distintas maneiras ao longo do filme, que ao final projeta-se do ambiente opressivo de trabalho para o lugar alargado da praia, *cantarolando* (impossível não o fazer) a música de Chico. Sobre esse ponto, dois outros elementos destacados por Serelle (2020) são essenciais para a compreensão do filme: 1) os aspectos estilísticos e as mediações estéticas nas imagens, que descontroem os enunciados heroicos dos entrevistados em busca de fama, dinheiro, sucesso (e, sobretudo, as falas sobre serem “donos de seu tempo” e seus “próprios padrões”); e 2) o que ele denomina de “voz pequena” em oposição à “voz de Deus” documental, ainda que o filme se desenvolva de modo quase observacional (Nichols, 2005), através de entrevistas e intervenções do diretor que lembram, reiteradamente, a opacidade da linguagem cinematográfica.

A produção documental firmada em relatos autobiográficos, testemunhais, subjetivos ou em primeira pessoa, seja para retratar eventos do passado, traumas ou jornadas de busca tem sido predominante em anos recentes, como na obra de Petra Costa e João Moreira Salles, citados por Serelle (2020). Entretanto, não apenas este filme, mas a obra de Gomes como um todo, inscreve-se em uma chave singular. Entre o visível e o audível, e entre o individual e o coletivo, o relato biográfico é utilizado como uma estratégia para mostrar não uma vida particular, mas o mundo que a cerca e a desafia, e para narrar os moradores de um certo lugar, construindo a voz do filme na voz de outros, e não na voz do diretor.

Um interessante deslocamento se projeta: em vez de um ponto de vista, como ocorre usualmente em documentários, tem-se a proposição de um *ponto de escuta*, que não está no diretor (ou em sua voz baixa, quase inaudível), mas nos personagens que falam enquanto ele, o narrador, fala

pelas imagens que narram o contexto mais amplo no qual as vozes dos moradores – alçados à condição de protagonistas – são evocadas. Não se trata, assim, de uma voz autoritária (no filme ou na narração), já que o cinema de Gomes parece ser feito no intervalo entre essas três instâncias (imagens, narrador, entrevistados) e, portanto, entre o documentário de vocação subjetiva ou sociológica, situando o diretor-narrador ao mesmo tempo dentro e fora do filme.

De certo modo, essa narração em primeira pessoa é tributária da narrativa ficcional, construindo uma espécie de artifício (voltado para o espectador) em que há mais a *encenação* da primeira pessoa do que um relato subjetivo. Ao narrar seu espanto com as mudanças na cidade, ele nos convida ao estranhamento frente àquela situação. A narração em “voz pequena” (Serelle, 2020) coloca-se, assim, como uma espécie de tela que protege os personagens de um olhar cínico e, ao mesmo tempo, protege os espectadores do choque trazido pelas imagens. A voz construída revela, a um só tempo, o discurso acolhedor e perverso pretendido pela lógica do trabalho que busca denunciar, como se o filme fosse de fato um relato de memória e de busca. Ao fazê-lo, enuncia sua própria voz e pavimenta o caminho entre os personagens, os espectadores e as imagens que gritam, sempre ruidosas, compondo uma voz coletiva para o documentário e instaurando um espaço de escuta com o público.

Essa questão remonta à metáfora já tematizada do Carnaval, quando o diretor afirma que ele é um momento de suspensão – algo singular do Brasil – e que simboliza, ainda que apenas uma vez ao ano, uma espécie de rebeldia à produção incessante do trabalho e de retorno ao ritmo lento da cidade – e ao direito ao sono e ao sonho. Se os discursos, ainda que dominantes, engendram lugares de sujeição e de emancipação, resta ensaiar as brechas dessa lógica em contextos nos quais se impõem carências de toda ordem. Quais seriam, então, as possíveis formas de

resistência – e os contra-discursos – mobilizadas em filmes brasileiros recentes, a exemplo do cinema autoral de Marcelo Gomes? Um dos elementos chamados a compor essas aberturas são as *paisagens sonoras* presentes nessas obras, que se tornam lugares e territórios de passagem, transpondo a narrativa fílmica para outras cenas.

O que parece costurar-se, assim, no conjunto de filmes do diretor pernambucano – que inclui *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (em parceria com Karim Ainouz, 2009), *Era uma vez eu, Verônica* (2012) – é o exercício fílmico no uso do elemento sonoro diegético. Em sua base se lançam também manifestações de apreensão das sonoridades, marcações de musicalidades e canções populares postas no centro da ação cinematográfica. Trata-se, resumidamente, de uma estratégia em que o fio relevante da função social retratada/registrada prevê movimentos estéticos em constantes trânsitos e interpenetrações culturais. O atributo dessas sonoridades variadas serve, sobretudo, a uma contemplação de fundo prosaico (e poético também), visando estabelecer o reencantamento do mundo. Algumas de suas formas expressivas e narrativas serão retomadas por meio da análise dos filmes do Cinema de Contagem (MG), apresentados na sequência do texto.

Reencantar o cotidiano, narrar o comum

Se a aparente banalidade presente nos filmes aqui reunidos pode ser estabelecida como um modo de aproximação a eles, uma pergunta se coloca: afinal, como caracterizar esses exercícios audiovisuais como parte de um movimento mais abrangente no cinema brasileiro recente frente aos inúmeros desafios a ele colocados? É nesse sentido que o *encantamento do mundo* pode ser compreendido pela marca expressiva de presentificação da vida social, em contraste, talvez, com a ideia de um *cinema da crueldade* (Desbois, 2016), esse vinculado ao *boom* da produção

nacional do Cinema da Retomada dos anos 1990, caracterizada fundamentalmente pelas intempéries sociais configuradas na excitação das experiências do prosaico, quase que como um desencantamento do mundo.

A partir dessa comparação, duas pistas são caras à hipótese colocada: existe uma distinção entre um cinema marcado pela evidência da crueldade mais sufocada (marcadamente naturalista), e outro ancorado na aposta do banal como elemento essencial que reincendeia o *encantamento do mundo*. Tal potencialidade cinematográfica é crucial para compreendermos o aporte temático melancólico mais a evidência dos pressupostos naturalistas, evocando um pouco o sentido da elaboração da tese de Ivana Bentes sobre a “cosmética da violência” no cinema que vai tematizar o sertão e a favela a partir dos anos 1990 (2007).

Um aspecto decisivo para essa abordagem (o cruel em contraste com o prosaico) é o exercício da musicalidade/sonoridade fílmica, seus componentes sonoros, seus aportes de fruição, o uso das canções populares como trilha diegética e extradiegética. A teia particular do cancionário pode ser um componente decisivo para a identificação de um cinema que *proseia o mundo*. Não mais, as fagulhas do casual são incorporadas à dinâmica trivial e suas vibrações por meio do fio musical, em essência. Interessa-nos observar de perto tal fenômeno de desenho da prosa do mundo em três filmes mineiros contemporâneos, produzidos pela Filmes de Plástico¹⁰, de *Contagem: Arábia* (2017), de João Dumans e

¹⁰ Em 2021, segundo ano da pandemia da Covid-19 que, além de impactos de ordem sanitária, política, econômica e social, afetou fortemente diversos campos da produção cultural, foi lançado o longa-metragem, *A felicidade das coisas* (2021), dirigido por Thais Fujinaga e produzido por Thiago Macêdo Correia, da Filmes de Plástico. O filme foi exibido na 45^a. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, realizada entre 21 de outubro e 3 de novembro, de modo presencial em salas de cinema, e de modo *on-line* na plataforma Mostra Play (<https://mostraplay.mostra.org/>). Em novembro, a Mostra Cinema Periferia do Mundo, realizada em Belo Horizonte (MG), programou sessões presenciais dos filmes: *Rua Ataléia* e *Pai* (André Novais Oliveira), *Movimento* (Gabriel Martins) e *Incluindo Deus* (Maurílio Martins). Para mais informações, ver: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>. Acesso em: 21 nov. 21.

Affonso Uchoa; *Temporada* (2018), de André Novais Oliveira; *No coração do mundo* (2019), de Maurílio Martins e Gabriel Martins.

Acreditamos que por meio da observação deles possamos entender por que estamos salientando a definição de um cinema prosaico e encantado, no sentido de elaborar as causas das tensões sociais na distopia contemporânea brasileira. As balizas do microcosmo da periferia da grande Belo Horizonte, mais especificamente a geografia da cidade de Contagem (ambas em Minas Gerais), são pressupostos relevantes para se descrever a latência desses encantamentos, dessas distopias, dessas prosas. Nos três filmes, Contagem¹¹, cidade do cinturão metropolitano de Belo Horizonte, parece nos fornecer uma concepção baseada na luta constante pela sobrevivência, em que seus moradores precisam se “virar” num cotidiano ora contaminado pela precarização das regras do trabalho e da falta de oportunidades, ora condicionado às demandas da sociedade do consumo e suas seduções.

Nesses termos, a aventura pessoal da personagem Juliana, em *Temporada*, está atrelada à da personagem Cristiano, em *Arábia*, que está atrelada às das personagens Ana, Beto, Marcos, Miro e Selminha, em *No coração do mundo*. A evidência da mineiridade, nos três filmes, por meio dos sotaques e das expressões ativas do enredo e do percurso das personagens, parece definir um pouco a prosa de um cinema marcadamente político. Que tem como tom promissor a revelação do

¹¹ “Contagem é a terceira cidade mais populosa e o terceiro PIB de Minas Gerais, superada apenas por Belo Horizonte e Uberlândia. Não fossem as placas de sinalização, quem vai para lá pela primeira vez, vindo do Centro da capital mineira, teria alguma dificuldade para saber onde termina uma cidade e começa a outra. Com a expansão econômica e populacional, elas acabaram envolvidas nesse todo contínuo que é a Região Metropolitana de Belo Horizonte. No passado, enquanto a capital concentrava o poder político, o funcionalismo público, as universidades, a classe média, a elite cultural, o comércio de melhor qualidade e a atividades de lazer, Contagem reunia as indústrias, milhares de operários, os trabalhadores em situação precária e os que, embora estivessem empregados em Belo Horizonte, não tinha recursos para morar lá. A produção incessante constituía a razão de ser da cidade industrial, e as chaminés das fábricas, em funcionamento perpétuo, não deixassem que ninguém se esquecesse disso. Hoje, muita coisa mudou. Contagem é uma cidade próspera, como uma classe média numerosa, grandes supermercados e shopping centers. E essa cidade na periferia da capital tem também sua própria periferia, onde vive a maioria da população, em bairros sem planejamento, afetados pela poluição e com serviços públicos deficientes” (COELHO, 2020).

contrapeso das representações idílicas de uma cidade que se transforma, a partir das observações de um grupo especial de realizadores oriundos do ambiente periférico, de uma região metropolitana de transformação atropelada. Na teia da composição sinfônica dessa *metrópole em construção*, a jornada das personagens se arruma não como eventos da crueldade social, como em filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, mas, sobretudo, na elaboração discursiva da palavra - regional - como força motriz de sobrevivência, da resistência e da ação.

Nesse Cinema de Contagem, estabelece-se, portanto, aqui e agora, uma disposição de experimento “tosco e sincero” da identificação das personagens à margem, numa compreensão da lida diária, do trabalho, dos afetos pessoais, das miudezas da rotina. Pensando nisso, é razoável afirmar que estamos diante de um cinema que se sustenta nas representações da periferia através da afirmação dolorosa das dificuldades concretas da realidade vivida. Afirma junto a isso, ainda, potencialidades de sonhos, mas herdando (contaminando-se) marcas de um cinema não celebratório, como descreve Eduardo:

O cinema da década e meia do novo século, de maneira predominante em seu segmento autoral renovado, mas também no segmento autoral mais experiente, não gerou imagens de celebração. Houve um período de abrandamento dos tons e de negociação, sobretudo entre 2005 e 2010, mas mesmo nesses filmes os males existenciais e subjetivos estavam evidenciados, com menos ou mais possibilidades de escapes. Parte desse mal-estar amplo parece ainda uma herança da má digestão entre regime militar e democrático [...] com muitas fugas, rupturas, deslocamentos e inviabilidades, muitos mortos e violência, mesmo havendo mais dinheiro para se produzir e um país aparentemente menos asfixiante para se viver (Eduardo, 2018: 594).

A não celebração particular do Cinema de Contagem pode ser refletida na percepção de uma melancolia específica, a ditar um caldo de realidade distinto da euforia do naturalismo percebido pelos filmes que se ancoram na propagação da crueldade social anteparada a uma espécie de cosmética da violência. Além disso, esse “cinema mineiro” se ajusta em Contagem como lócus de valor para daí fazer uso recorrente de um aspecto descritivo, evidenciado na jornada das personagens, que parecem se orientar por uma necessidade de busca vital. Com isso, a musicalidade e a dicção popular são combustíveis estéticos para o registro disso que podemos chamar de prosa do mundo, uma engrenagem discursiva que se incorpora ao aporte cinematográfico para tematizar a distopia contemporânea: a descrição da precariedade do mundo do trabalho, a pauperização dos laços sociais, a aspereza das relações emocionais.

Sedimenta-se por meio dessa engrenagem, é preciso salientar, um vínculo imediato com a presença das canções e músicas populares, como mecanismos de síntese para a observação do mundo miúdo. Tal assimilação é dada como potência tanto do jogo de identificação do espectador (seja ele regional ou universal), como algo que se coteja nas presenças da multiculturalidade dos moradores da região de Contagem, especialmente. Com isso, o tônus local adquire um semblante universal, as periferias e os cantos de povos e lugares em quaisquer paragens são transmutados a essa paisagem mineira, cujo ponto central é Contagem. Os enredos de *Arábia*, *Temporada* e *No coração do mundo* se operam, então, consistentemente, na trilha sonora e nas canções, numa engenharia sugestiva da política das sonoridades e dos afetos, a fundamentar a deriva social no encaço da jornada das personagens: isso que está ao redor, suspenso, latejando, prestes a explodir no calor dos dias. Algumas canções são determinantes para as jornadas nos filmes:

- *Arábia: Homem na estrada*, dos Racionais Mc's; *Caminheiro*, de Liu e Léio; *Cowboy fora da lei*, de Raul Seixas; *Raízes*, de Renato Teixeira; *Marina*, de Dorival Caymmi; *Três apitos*, de Noel Rosa.
- *Temporada: Você faz falta aqui*, de Maiara e Maraísa; *24 horas por dia*, de Ludmilla.
- *No coração do mundo: Negro Drama*, dos Racionais Mc's; *Mordida de amor*, do Yahoo; *Texas*, de MC Papo; *Eterno amor*, do Sampa Crew.

É perceptível que a canção popular oriente não apenas as metáforas e lampejos das jornadas pelas quais as personagens estão moralmente envolvidas e mergulhadas – em constante *via crucis* –, mas também firme o desassossego delas (no caso mais específico a ideia do sujeito *correria* na/s cidade/s). Parece haver na ânsia das jornadas e buscas – esgarçadas – uma redenção condicionada ao pitoresco da vivência e da rotina (no eixo Contagem), e uma projeção entusiasmada de manuseio do mundo (externo a Contagem). Dessa forma, qualquer lampejo prosaico pode se empreender como potência de viagem: a imagem de alguém cantando no banheiro, alguém assobiando num canto de praça, o café dividido numa tarde lenta, a fala no tempo distendido do lar, o latão comungado com os amigos no bar, o caminhar pelo bairro, o baseado compartilhado, os enlacs da relação sexual.

A angústia dos sujeitos periféricos se investe, prosaicamente, de uma improvável melancolia redentora. Ou seja, a desolação pessoal está ancorada no limite do rescaldo alegre e festivo de um país que sufoca – e forma, contraditoriamente – seus jovens a um devir hostil a respeito do futuro. Nesse sentido, Juliana (*Temporada*), Cristiano (*Arábia*), Ana, Beto, Marcos, Miro e Selminha (*No coração do mundo*) estão envolvidos por uma demanda identitária que, para Coelho, pode ser compreendida na fala do diretor Affonso Uchoa, quando afirma o direito à individualidade dos personagens periféricos do Cinema de Contagem: “Os personagens

periféricos no cinema e na tevê acabam virando figuras simbólicas, sem particularidades. Como se não tivessem direito à individualidade” (Coelho, 2020).

A essência periférica, nessa tomada de posição dos realizadores do Cinema de Contagem, está ligada ao anúncio da fruição de *prosa do mundo*, que se assume, nos filmes, nas seguintes potencialidades:

- *A potencialidade de diálogo*: como prosa do possível.
- *A potencialidade da busca*: como prosa da esperança.
- *A potencialidade do prosaico*: como prosa de encantamento.

Com tais potencialidades, a manifestação prosaica parece advir de um sentimento maior, como se restasse à máquina cortante dos sonhos e desejos das personagens – nos três filmes – um anúncio de resistência. É importante notar, a partir desses mundos possíveis e imaginados, que a esperança e o encantamento estão associados intimamente às canções e aos ritmos populares (de Ludmilla a Racionais, de Renato Teixeira a MC Papo, de Noel Rosa a Maiara e Maráisa). Trata-se, no mais, da elaboração de um mosaico com *todas as canções do mundo*, vamos definir assim, que permite, com elas e por meio delas, evidenciar uma contemplação do *comentário* comezinho ante a crueldade violenta, como descreve Coelho:

Certa vez, Gabriel, Maurílio e André filmavam no bairro Jardim Laguna quando um homem bêbado se aproximou da equipe e perguntou o que estavam fazendo. Eles responderam que era cinema. O bêbado disse: “Você estão fazendo cinema de comentário”? Os diretores estranharam e sorriram. Conversa vai, conversa vem, deduziram que o homem quis dizer “cinema documentário”. A expressão vingou entre os diretores de Contagem. Agora, quando querem definir seus filmes, eles não encontram fórmula melhor que esta: cinema de comentário (Coelho, 2020).

Eis aqui a expressão que pode balizar isso que estamos chamando de *encantamento do mundo*, pela força das canções, como sentido pleno da absorção das personagens e seus cantos metafóricos, suas lutas circunstanciais, seus comentários (en)cantados na rotina.

O tempo dos mundos: sensibilidades, ressentimentos e encantamentos

Percorridos os trajetos políticos e estéticos presentes em filmes que, de lugares diferentes (Pernambuco e Minas Gerais) costuram territórios comuns, propomos, nesse momento, tecer algumas considerações sobre seus discursos e sentidos. No primeiro filme analisado, a dinâmica entre o local da cidade nordestina e o global da produção têxtil retrata, de forma metafórica, a tensão entre territórios institucionalizados ou apropriados por seus habitantes e por eles transformados em lugares próprios, não apenas no âmbito privado, mas também nos espaços públicos da cidade. É justamente na ocupação do espaço público, à revelia do estado ou do mercado, que se antevê a construção do comum, em que a viagem à praia, no Carnaval, torna-se uma extensão desses territórios ocupados.

Os filmes mineiros de *Contagem*, por sua vez, refletem de forma metonímica a ocupação dos territórios de origem dos personagens. Neles, lugares imaginados se tornam lugares vividos e inscritos nos próprios sujeitos que, mesmo deslocados ou desterrados, ainda carregam as marcas simbólicas de seus lugares de origem. Na alternância entre permanência e deslocamento, continuidade e ruptura, retornos e fugas, vemos surgir, nessas obras audiovisuais, brechas que apontam alternativas em relação à lógica dominante da repetição mecânica do trabalho. Nelas se abrem travessias de sentidos por vezes silenciosos, por vezes miúdos, que almejam transformar o cotidiano banal dos sujeitos que habitam esses territórios periféricos.

Em livro publicado recentemente, Luiz Antonio Simas propõe uma teorização sobre os cantos do mundo, a partir da sistematização de um pensamento orientado nas encruzilhadas das ruas, pela presença das entidades que nos cercam, evocando uma percepção de Benjamin para esse fim: “O filósofo Walter Benjamin falava em escovar a história a contrapelo. A importância de atentar para os fazeres cotidianos como caminho para escutar e compreender as outras vozes, além da perspectiva do fragmento como miniatura capaz de desvelar o mundo” (Simas, 2019: 10).

O desvelamento do mundo previsto por Simas devora a cidade do Rio de Janeiro, em sua análise, que passa a ser percebida na andança, na percepção das entidades ancestrais que rivalizam com a temporalidade da velocidade atual. E é pelo que salta aos olhos do desenvolvimento do lugar, o Rio de Janeiro de Simas, que se instala uma resistência à incorporação da modernização nos afazeres e saberes da localidade.

Apropriando-se dessas imagens de resistência, é prudente observar que, nos três filmes mineiros, existe o anseio de um elogio *a partir da rua*. No caso de *Arábia*, a estrada é a rua distendida de e para um percurso maior, o ponto de chegada à cidade de Ouro Preto, com suas ladeiras e estreitas ruas, elabora a conscientização de Cristiano. A alma encantadora da rua é o toque ancestral da musicalidade, em Simas, essa ética das ruas, vamos colocar assim, permeia os percursos de Juliana e seus amigos em *Temporada*, e as desventuras recombinaadas por Ana, Beto Marcos, Miro e Selminha em *No coração do mundo*. Podemos alinhar, portanto, a noção de que uma *sensibilidade cultural*, a aproximação da canção como operação da entidade rua, como cena musical, como trânsito, é característica de novos parâmetros e velhos dilemas culturais:

Se o cosmopolitismo moderno é essencialmente centrípeto, a força centrífuga da pós-modernidade [concebida aqui como as práticas distendidas da produção cultural transnacionalizada] começa a relativizar a importância das grandes metrópoles mundiais em termos de disseminação das informações. O que antes era quase um sistema de oposições – campo/cidade; provinciano/cosmopolita; barbárie/civilização; caos/ordem –, torna-se uma rede de múltiplas interdependências, confluências e novos parâmetros (Prysthon, 2014: 45).

Prysthon discute movimentações musicais/culturais específicas para tratar do conceito de *sensibilidade cultural*, Manchester e Recife, em momentos também específicos de produção e efervescência cultural, resumidos talvez na expressão “cenas musicais”. Mas importa, aqui, aos nossos propósitos, a forma com a qual os cineastas de Contagem elaboram a diversidade das “cenas” urbanas da grande Belo Horizonte, numa encenação sensível da periferia do mundo, dos grandes grilhões da cidade a reforçar o rap de MC Papo, “Texas”, presente na abertura de *No coração do mundo*: “BH é o Texas, Neves e Betim Texas, Santa Luzia Texas, Contagem é o motherfucking Texas”. Na simbologia dos gestos e das imagens da canção, há algo que se solta das engrenagens de um regime de visibilidade que prevê a ordenação (política e estética) de uma cidade como Contagem – e sua extensão por outras cidades mineiras como Ouro Preto, Itaúna, Governador Valadares, Rio Piracicaba, versadas e mencionadas nos filmes.

Na distinção de uma mineiridade diluída, como anseio de um novo pertencimento, no dialeto tumultuado de expressões como *zé, veio, fraga, uai, sô, viado, garrado*, Contagem, paradoxalmente, passa a exercer uma *sensibilidade cultural* universal, por meio, justamente, da noção de um *encantamento do mundo* gerido pelas vidas e pelos usos estéticos, diante de conflitos políticos de muitas naturezas, no fortalecimento e no

enfraquecimento do capital cultural desses sujeitos periféricos de ambiente latente de prosa. É como se o encantamento da rua proposto por Simas se revestisse nos atributos da *sensibilidade cultural* de Prysthon, e esse encontro pudesse acionar uma boniteza ante o terreno marcadamente hostil das grandes cidades. Nesse sentido, o exercício cinematográfico no uso das sonoridades e musicalidades nos filmes (a tristeza, o aprumo, o movimento alegre, a desatenção) são peças tanto do jogo narrativo como da elucidação do incremento do audiovisual autoral de um grupo autoral.

Tais obras parecem suscitar, nas entrelinhas desse aprumo musical e referencial, parte também do ressentimento de um povo. A reflexão moral de algumas personagens em *No coração do mundo*, por exemplo, adverte a temática da falta de objetivos e metas da população periférica e sua consequente necessidade de reinvenção de esperanças. Mas até ali também há uma cerimônia que prevê que o *vida loka*, a correria, da grande cidade possa se rumar a outras paragens. Essa parece ser também um pouco a epifania de Cristiano em *Arábia*, quando descobre sua “consciência de classe”, ou quando Juliana parte do automóvel em seu doce levantar-se autônomo ao final do filme *Temporada*.

Esses movimentos e essas apropriações são próximos dos recortes centrais do cinema de Marcelo Gomes, e de *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* em particular, e se mostram como grande metáfora em *No coração do mundo*, especialmente: quando se empreende uma concepção do que seria a *vida lazer*, termo utilizado e mobilizado pela personagem Patty, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, outro filme de Marcelo Gomes. A aflição do canto distendido é utópica, no sentido estrito, mas se manifesta no acúmulo das lutas contra o ressentimento contemporâneo, consequência das questões aqui levantadas, como também fator decisivo para a compreensão de um saldo maior das demandas sociais e das etapas históricas do país destroçado de

final dos anos 2010, alinhavados por Kehl na definição do “ressentimento”, e resumidor também da prosa distópica:

O ressentimento, apesar de tom morno e conformista das lamentações que provoca, deve ser entendido como uma paixão. Mais especificamente, o ressentimento está entre aquelas que Espinosa chamou como paixões tristes. A raiz da palavra “paixão” nos remete ao sentido primordial da palavra páthos [...]. As paixões tristes, para Espinosa, são aquelas que diminuem a potência de agir do indivíduo (Kehl, 2019: 7).

Na avaliação de Kehl, o efeito desse “mal maior” parece dar contar de uma depressão contemporânea brasileira, que deve ser observada na constatação do canto epifânico transitado em meio a um tempo de caos. Parece ser essa visão um enredo próprio de uma espacialidade e de uma temporalidade engendradas pelas gestações dos encantamentos de mundo e das sensibilidades culturais. Assim, a argumentação sobre dado ressentimento oferece, com consistência, uma descrição sobre uma prosa redentora de país, uma ânsia de apresentação que possa ser auferida – e resumida – pela beleza e crueza das musicalidades, das canções populares, dos encantamentos do dia a dia de cada um de nós.

Referências

- BENTES, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. Rio de Janeiro: *Revista Alceu*, vol. 8, n. 15, jul.-dez.
- COELHO, T. (2020). Filmes de comentário. São Paulo/Rio de Janeiro: *Revista Piauí*, n. 163, abr. 2020.
- CRARY, J. (2014). *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify.
- DESBOIS, L. (2016). *A odisseia do cinema brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Dumans, J. & UCHOA, A. (Diretores). (2017). *Arábia*. Contagem: Filmes de Plástico/Brasil.

- DUNKER, C. (2017). *Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu.
- EDUARDO, C. (2018). Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016). In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Sesc.
- GOMES, M. (Diretor) (2019). *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*. Brasil.
- GOMES, M. (2020). Entrevista (on-line). *Cinema e reflexão*. Instituto CPFL: Campinas/SP, ago. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/cinemaereflexaocpfl/videos/813249782546054> [24.10. 2021]
- HAN, B.-C. (2019). *A salvação do belo*. Petrópolis: Vozes.
- KEHL, M. R. (2019). Ressentimento. In: *Revista Serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- MARTINS, M. & MARTINS, G. (Diretores). (2019). *No coração do mundo*. Contagem: Filmes de Plástico/Brasil.
- NICHOLS, B. (2005). A voz do documentário. In: RAMOS, F. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. Vol. 2. São Paulo: Senac.
- OLIVEIRA, A. N. (Diretor). (2018). *Temporada*. Contagem: Filmes de Plástico/Brasil.
- PELBART, P. P. (2019). *Ensaio do assombro*. São Paulo: n-1.
- PRYSTHON, A. (2014). Sensibilidades culturais urbanas. In: *Utopias da frivolidade*. Recife: Cesária.
- SICILIANO, T. O., FIGUEIREDO, V. L. F. & MIRANDA, E. (2019). *O tempo subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro do século XXI*. Porto Alegre: Anais. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós).
- SANTOS, M. (2005). O retorno do território. *OSAL: Observatorio Social de América Latina*, nº 16. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf> [24.10.2021]

SANTOS, M. (2011). *Por uma outra globalização: do pensamento único á consciência universal*. (20^a. ed.). Rio de Janeiro/São Paulo: Record.

SERELLE, M. V. (2020) Narrativa sobre um poder afável: trabalho e racionalidade neoliberal em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*. *Revista RuMoRes*, v. 14, n. 28, jan.-jun. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/176573> [24.10.2021]

SIMAS, L. A. (2019). *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SOARES, R. L. & VICENTE, E. (2017). Não existe fronteira para a minha poesia. In: Almeida, R.; Beccari, M. (orgs). *Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias*. São Paulo: FEUSP. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/172> [24.10.2021]

O gótico brasileiro em *Mãe e filha*, de Petrus Cariry

Ana Paula Penkala ¹

Isadora Ebersol ²

Até o século XIX, a mortalidade precoce era, ainda, um fantasma que arrastava seu manto por entre os vivos, em especial a mortalidade infantil. A figura da morte como uma presença preponderante criou narrativas, imagens e estéticas que hoje são celebradas superficialmente: não queremos falar sobre morte, sobre os mortos, sobre o morrer, mas consumimos histórias de fantasmas, de aparições, de jovens moribundos e crianças que não passam dos cinco anos. Essa estética vitoriana do gótico construída na ficção por autores como Edgar Allan Poe, Henry James, Ann Radcliffe, Mary Shelley e outros tem a marca de um tempo e de um espaço. Não há nada de brasileiro, muito menos de contemporâneo, nesses quadros complexos de fantasmagoria e luto conformado, ritualístico. Ou há? O cinema contemporâneo feito no Brasil criou um gênero muito peculiar de terror e suspense, sem sair do tempo de agora, do lugar onde nosso folclore foi gestado; sem sair das profundezas das questões que nossas câmeras e letras discutem, entre Nelson Pereira dos Santos e João Guimarães Rosa. As altas taxas de mortalidade infantil em alguns lugares do país são parte de um passado (recente) que ainda deixa marcas no imaginário brasileiro e soma-se aos fantasmas, aparições assustadoras do cânone de nossa cultura visual. As altas taxas de violência, a fome e a seca no Norte e Nordeste do Brasil até pelo menos os anos 80 criaram cenários

¹ Universidade Federal de Pelotas. penkala@gmail.com

² Doutoranda na Universidade Federal de Pelotas. isadora.ebersol@gmail.com

de desolação nos quais a morte é presença cotidiana e sua sombra constante remonta aos medos universais que já foram – talvez com cores e formas um tanto diversas – narrados nas páginas dos escritores consagrados da Inglaterra e dos Estados Unidos.

Mãe e filha, filme de 2011 dirigido por Petrus Cariry, é um cruzamento de referências que cria, em nome do cinema nacional, uma estilística que esteve presente em outros filmes, representantes da década de 2010 da cinematografia brasileira. O filme é tanto um exemplo dos cenários e fábulas criados pelas nossas artes visuais quanto uma história de horror universal, apta a permanecer nos pesadelos de quem sequer entende o idioma português. E, no entanto, não é fácil encaixar esse filme no gênero ao qual pertencem produções que ocupam o circuito comercial e que têm como mote principal assustar plateias. Se por um lado Petrus Cariry usa referências do cinema mundial, por outro, costura nas suas obras cenários de sonho e paisagens contemplativas vindas da tradição pictórica e, o que lhe imprime como autor, a expressão de uma cultura visual para a qual se volta sem afetações ou excesso de racionalismo. Cariry, nascido no Ceará, estado do Nordeste brasileiro, não força as paisagens de sua pertença regional: elas aparecem em *Mãe e filha* de modo a universalizar a terra arrasada por onde passeiam os fantasmas e a ancestralidade que costuram essa trama. Apesar disso, as raízes das imagens que enriquecem nossa memória estão em figuras muito específicas dessa história de terror e morte.

A partir desse contexto, interessa-nos analisar *Mãe e filha* através de algumas chaves de leitura onde os fantasmas, as ausências e a morte evocam os pares dicotômicos: o universal e o regional; a ancestralidade e o sujeito; a tradição e o novo; o sagrado e o profano; o terreno e o espiritual. Nossa análise toma como eixo principal dessas relações os

sentidos que surgem dessa zona de indefinição na qual o filme engendra sua narrativa.

***Mãe e filha* e o cinema universal de Petrus Cariry**

O filme gira em torno de duas mães, uma, idosa, que vive em uma cidade-fantasma sozinha em sua casa quase em ruínas; e a outra, jovem, que chega da capital (do Ceará), Fortaleza, com uma mochila nas costas e uma caixa pequena onde acomoda seu filho natimorto. Fátima veio da cidade por meio de caronas para trazer o filho para que sua mãe o abençoe antes de ser enterrado³. O conflito, que ganha contornos fantásticos, se dá entre o apego de Laura pelo neto, que aparentemente trata como se estivesse vivo, e a angústia da mãe da criança – e filha de Laura – para que possa viver seu luto e ao mesmo tempo tocar sua vida, enterrando o corpo do filho na cidade que abandonou há muito tempo.

As imagens que surgem nesse enredo são tão mundanas, materiais, terrenas, quanto atravessadas por um simbólico que é indissociável dessas materialidades, tanto quanto os fantasmas são uma existência em uma não-existência. É assim que o filme constrói sua fábula sobre morte, fim, ausência, espera: por meio dos espaços negativos, dos vazios, da escuridão e do silêncio, ainda que ruídos repetitivos e trilha musical sejam constantes. A escuridão é a das velas, dos cantos onde a luz da chama não alcança; e o silêncio é o dos tempos mortos, dos planos contemplativos. Ao mesmo tempo filiado a um cinema russo da contemplação e colecionador de histórias comuns, como algumas de suas entrevistas revelam, Petrus Cariry desenha um filme de extremo rigor técnico e profunda conexão com as regionalidades. Não é, no entanto, de um cinema regional e hermético

³ Petrus Cariry comenta, em entrevista, que o argumento para *Mãe e filha* nasceu de uma notícia de jornal que tratava da história de uma mãe que percorria quilômetros a pé e de carona em caminhões para levar seu bebê morto para ser enterrado em sua cidade.

em suas referências que se está falando. Muito menos um enredo com referências forçadas a um universo circunscrito ao espaço de sua própria memória. Os poucos diálogos são uma coerência estética, mas também permitem acesso universal a uma história que é organizada em torno de elementos enraizados na memória ancestral, como a morte, os rituais relacionados a ela, o medo do fim e o encontro e separação entre os mundos terreno e espiritual.

A maturidade artística com que Cariry constrói *Mãe e filha* é demonstrada por um controle de suas próprias referências audiovisuais, apropriadas, digeridas, traduzidas, não meros recortes e colagens daqueles a quem o diretor parece homenagear com extremo respeito. Não apenas o faz aos filmes e autores, como ao próprio cinema, que é outra das formas com que constrói os conceitos que traduz neste filme, como a memória e a busca por enganar a morte. Essa maturidade também se revela ao fugir de uma poética pretensiosa, de excessos simbólicos e de hermetismo intelectual. Como as histórias de fantasmas do século XIX, o cinema de Cariry é popular, ainda que cheio de camadas complexas de sentidos possíveis. Em que pese a análise aqui proposta, essas camadas oferecem chaves de leitura intrincadas sobre um argumento simples que pode ser apreciado até mesmo em sua linearidade e literalidade comuns. Interessa-nos, portanto, buscar essas relações, tendo os sentidos relacionados ao fim como a espinha dorsal dessa narrativa.

A caixa de Pandora

A narrativa tem início com Fátima, na carroceria de um pequeno caminhão, carregando uma mochila e uma caixa. Ela retorna à cidade-fantasma onde sua mãe ainda vive. Boa parte do caminho ela percorre por uma estrada, carregando o filho natimorto numa caixa de papelão. Ao chegar perto da casa da mãe, deixa a caixa numa porteira e passa a

carregá-lo nos braços. Se, por uma perspectiva literal, a caixa faz as vezes de um caixão, como se Fátima já estivesse lidando com o filho morto, simbolicamente a caixa remete ao corpo feminino, materno, guardando segredos do mundo, protegendo o que é vulnerável. O símbolo vem especialmente da Caixa de Pandora, cujo sentido atravessa eras a partir de um mito no qual o mundo, protegido de todos os males (e da morte, principalmente) encerrados na caixa, foi tomado por eles quando esta mulher abriu sua tampa. Pandora, ao tentar corrigir o erro de abrir a caixa, a tampou de volta, impedindo que a esperança, que estava no fundo, saísse também. Se Petrus criou aqui uma história fantástica sobre o fim, a morte, sobre os medos da humanidade, podemos remontar até à narrativa que funda o pensamento humanista no ocidente, através da qual Dante Alighieri escreve sobre o que acontece a partir da morte. A mensagem que se lê no portal do Inferno, no Canto Terceiro do Livro I de *A Divina Comédia*, é « *Deixai, ó vós que entráis, toda a esperança!* » (Alighieri, 2020: 19). Fátima passa por vários portais (porteiras) pelo caminho e, ao deixar a caixa onde carregava seu bebê antes de adentrar o mundo onde habita sua mãe é uma antevisão da própria maneira com que veremos a avó tratar o neto, como ainda vivo.

Este talvez seja um dos prenúncios da separação entre o mundo real, concreto, e o espaço de suspensão onde também iremos adentrar enquanto espectadores. Morte e vida são pontos do mesmo ciclo, mas o filho de Fátima nasceu morto, demonstrando a quebra abrupta no ciclo do qual as ancestralidades dependem para permanecerem vivas. Há, no entanto, uma antiga compreensão de que é necessário que os dois mundos criem uma passagem, um espaço intermediário, que em geral se expressa pelos rituais de enlutamento como a preparação dos corpos, os velórios e sepultamentos. Laura diz, no início da narrativa, que a filha que está retornando foi a única oportunidade que Deus lhe deu de ser mãe, e que

ser avó é como ser mãe de novo. A segunda chance de Laura é interrompida pela materialidade inegável do bebê inerte que Fátima lhe entrega, dizendo que “não houve jeito”. O natimorto está no limiar, como Laura que, em sua velhice, se equilibra entre os dois mundos, numa cidade habitada por ausências e por vacas, que simbolizam a vida, e os cães, aqueles que nos acompanham ao mundo dos mortos. Mas há uma falta, aqui, que é a ritualização da passagem da criança. É razoável dizer que em todas as culturas humanas há o temor ante o castigo de vagar eternamente após a morte, o que traduz a própria noção do que é um fantasma. Em alguns casos, o fantasma é entendido como demônio propriamente. Segundo Jean Delumeau, os destinados a esse vagar *post mortem* incluem aqueles que « [...] tinham efetuado em condições anormais a passagem da vida à morte [...] » (2009: 136), sendo parte desta categoria aqueles cuja morte se dera durante ou proximamente ao rito de passagem de modo que não tenham podido realizá-lo - como natimortos ou crianças falecidas antes do batismo. « *Um elo teria existido, portanto, entre crença nos fantasmas e malogro trágico de um rito de passagem, e até, mais geralmente, entre fantasmas e pontos do espaço ou do tempo cumprindo função de fronteira ou de passagem.* » (Delumeau, op. cit.: 137)

Para cumprir seu luto, Laura precisa, antes, ser avó. Segurar o filho de sua filha nos braços, dar banho em seu corpo, ninar, batizar, benzer. A pressa de Fátima nos permite pensar tanto na aflição por dar fim ao desespero de sua perda, presentificada no corpo inerte do bebê, quanto no arranjo prático que a modernidade nos impõe enquanto forte cultura que nos afasta da realidade da morte em si. A necessidade de Laura, de estender ao máximo o ritual de despedida, pode ser compreendida como a busca por um fechamento, o encerramento daquele ciclo que é, em si, o final de sua linhagem na Terra; assim como pode ser a manifestação de um desejo espiritual de não morrer, não ter interrompida sua vida e

memória. Uma das dicotomias aqui estabelecidas é, portanto, a da tradição e do novo, o passado e o futuro; e nela o ritual representa a manutenção das ancestralidades, a busca pela imortalidade contra o abrupto fim, que torna claro o rompimento que o parto de Fátima engendra; ela mesma, Fátima, sendo o elo e o rompimento do elo entre seus ancestrais e as novas gerações.

Quando recebe o neto, Laura o acomoda na rede, que cobre com um véu que o protege de insetos. Na fotografia de Cariry, esse local onde a avó espera pelos que foram e onde acomoda o neto é um outro útero, um berço onde a avó é a mãe espiritual, que evita que o neto vague como um fantasma, que tenta transformar na criança redentora dessa ancestralidade preservada por Laura. Sua recusa em sair da cidade-fantasma é da mesma ordem da recusa em enterrar o neto tão precocemente. É na casa em ruínas que está a referência dessa família que se despedaçou, a começar pelo marido, Antônio, que foi embora e nunca mais voltou. A filha, que foi para Fortaleza, só voltou quando se tornou mãe, retornando ao berço de seus ancestrais para devolver o filho à terra. Enquanto ao mesmo tempo cuida do bebê e prepara a comida, Laura assume o papel de manutenção da “vida” nesse tempo e espaço suspenso. Fátima anda pela casa vendo as fotos de família nas paredes decrépitas. Os ancestrais, novamente, preenchem o vazio dos corredores, e perduram nas paredes que representam o tempo que destrói todas as coisas. As molduras encerram os que já foram, as presenças em ausência. O que Cariry faz aqui é uma composição onde os marcos das portas e janelas são reenquadramentos que reiteram as molduras dessas fotos, reiteram a insistência desses mortos, e emolduram também Fátima e Laura. A harmonia/comunhão entre as pessoas e os lugares é construída por esses reenquadramentos, na visão em abismo de Fátima nos corredores prolongados e entremeados por portas. Há um jogo de contrastes de

iluminação entre o dentro e o fora que cria recortes espaciais dentro do enquadramento. São essas janelas, corredores, portas e portais, também, bastante explorados na *mise-en-scène* de *Mãe e Filha*, que reforçam esses lugares de passagem, quase como que umbrais.

Muito típicos do imaginário brasileiro, esses quadros onde as fotografias representavam as únicas imagens dos parentes, às vezes mostrando casais recém-casados, coloridos manualmente, são algo que nos une enquanto cultura. Essas fotografias antigas são recorrentes em nosso cinema, em especial nas produções do Norte e do Nordeste, onde esse novíssimo cinema brasileiro engendra esse gênero onde o terror interage com as tradições e as complexas relações políticas estabelecidas em nosso passado. O recurso a essas fotos de família e imagens antigas é presente nos filmes de Kleber Mendonça⁴, por exemplo, e é usado para representar a tradição e a maneira com que as novas gerações carregam consigo as relações que foram estabelecidas em tempos em que se dá a gênese dos conflitos sociais discutidos em seu cinema. Em *Mãe e filha* os retratos nas paredes decadentes representam a memória, mas não a memória como a preservação de algo que já passou, que não está mais entre nós; ou como documento, testemunho. A memória que o próprio cinema encarna: a necessidade de manter vivo aquilo que não é imortal, a vontade de não esquecer. Quando mãe e filha conversam sobre o pai de Fátima, esta diz que nunca teve pai. Se ele não voltou, diz ela, é porque não quis; e se morreu, não vai ressuscitar. É dessa falta que a dureza com que encara a vida é explicada em Fátima. Mas Laura ainda espera pelo marido, ainda conserva sua presença, seu fantasma. Tanto que quer batizar a criança como Antônio Neto. O homem que não foi pai, mas que para Laura ainda existe e será avô deste bebê.

⁴ Como em *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), por exemplo.

As mulheres são as responsáveis, nesta história repleta de pesares e esperas, pela manutenção da vida e da morte, pela garantia de que os ancestrais terão seus espíritos imortalizados pelas gerações futuras. Seja na gravidez e no parto desta criança trágica, como Fátima; seja na preservação das memórias, não permitindo que as fotografias sejam soterradas nem as ausências sejam admitidas como abandonos, como Laura. O medo cultural das mulheres teve, desde tempos imemoriais, seus ritos e justificativas. Representação da natureza, ela é percebida, como diz Delumeau citando a obra *Gynophobia ou la Peur des femmes*⁵ de Wolfgang Lederer, « o santuário do estranho » (2009: 463). Advindo dessa associação, um dos motivos desse medo vem das relações que vinculam a mulher à matéria, ao corpo (e o homem à história, à cultura, ao pensar) assim tornando-a uma lembrança da própria decrepitude humana, do fim, da morte. Ela dá a vida, mas também anuncia a morte.

Não é por acaso que em muitas civilizações os cuidados dos mortos e os rituais funerários cabem às mulheres. Elas eram consideradas muito mais ligadas do que os homens ao ciclo - o eterno retorno - que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida. Elas criam, mas também destroem. (Delumeau, op. cit.: 465)

A chegada daquela que foi embora há muito, seu encontro com uma casa em ruínas, com a desolação, com os retratos dos mortos, nos permite comparar com o cenário gótico das histórias de fantasmas de forma peculiar. Como nessas histórias, a circunstância da morte corriqueira é o terreno sobre o qual essas fábulas são criadas. E como nessas histórias, a narrativa em *Mãe e filha* oferece alguns caminhos de interpretação onde os fantasmas podem ser, de fato, fantasmas, ou simplesmente imaginação.

⁵ *Ginofobia ou o medo das mulheres*, em tradução direta, livro publicado em 1970.

No universo retirado, soturno, hostil onde se passam as tramas de terror gótico podemos interpretar um mundo intermediário, *post mortem*, em que muitas vezes os mortos acreditam ainda estar vivos. A forma como o conflito desde o início nos coloca no limiar entre dois mundos é uma das maneiras pelas quais o filme constrói esses sentidos.

O limiar

O texto fantástico de Petrus Cariry introduz quatro figuras misteriosas no meio da mata, entre planos que nos mostram Fátima andando pela estrada que leva à casa da mãe e a mãe acendendo velas em túmulos que ficam em um cercado no pátio da casa. As figuras são vaqueiros, que vemos de costas, vestidos com seus casacos e chapéus de couro típicos⁶. Na alternância entre esses planos vemos um deles montado em seu cavalo, correndo. A montagem parece nos dizer que há uma conjunção ritualística por acontecer, e nessa conjunção há um corpo físico - morto -, a evocação dos mortos - sepultados junto à casa - e os tais quatro cavaleiros do apocalipse, como podemos chamá-los, como referência ao imaginário criado pela narrativa bíblica. Como a criança, que esteve no limiar entre o nascimento e a morte, essas mulheres representam o entre mundos, o dos vivos, do futuro, das novas gerações; e o dos mortos, do passado, da ancestralidade. Ou, talvez, mãe e filha são uma só representação do início e fim da vida, em uma interpretação em que Fátima estaria adentrando o mundo dos mortos ao voltar à cidade-fantasma e à casa da mãe.

Como nas histórias de fantasmas clássicas da Europa do século XIX, a narrativa tem início com a chegada, através de uma longa estrada, a um lugar lúgubre. Mesmo o cenário nordestino, em um país tropical, ganha

⁶ A imagem é facilmente reconhecida por fazer parte da cultura popular brasileira.

esses contornos em *Mãe e filha*. Um temporal é anunciado nas nuvens que escurecem o céu sobre os passos decididos de Fátima, e a dilatação da montagem nos permite entender que entramos em um espaço-tempo em suspensão, como a suspensão das narrativas fantásticas, como a fenda temporal onde essas figuras míticas são permitidas e toda a sorte de possibilidades nos oferece o vislumbre dos espíritos. Diante dos portões dessa cidade-fantasma, a tragédia da criança que nasceu morta se transforma em um longo ritual, onde as forças terrenas e as espirituais organizam o funeral que representa a ruptura à qual Laura não quer se entregar. Por isso é tão difícil para a avó enterrar seu neto. Ou, se tomarmos outro caminho de interpretação, Laura não está ali para enterrar a criança morta, o corpo, mas para fazer uma travessia do espírito. Tzvetan Todorov, ao falar sobre as histórias de fantasmas de Henry James, pontua que essas narrativas fantásticas em geral parecem obedecer a uma fórmula:

Um fenômeno inexplicável acontece; para obedecer a seu espírito determinista, o leitor se vê obrigado a escolher entre duas soluções: ou atribuir esse fenômeno a causas conhecidas, à ordem normal, qualificando de imaginários os fatos insólitos; ou então admitir a existência do sobrenatural, trazendo pois uma modificação ao conjunto de representações que formam sua imagem do mundo. O fantástico dura o tempo dessa incerteza; assim que o leitor opta por uma ou outra solução, desliza para o estranho ou para o maravilhoso. (Todorov, 2013: 191-192)

Essa tradição, que logo é apropriada pelo cinema, passa a ser representada por esse novíssimo cinema brasileiro e sua reconfiguração do terror. O que Cariry parece fazer aqui é uma tradução, ainda que certos símbolos não necessitem adaptação. Podemos ver o desespero de uma avó e uma espécie de enlouquecimento - explicado pela solidão à qual se agarra, permanecendo à espera - diante da tragédia, da ruptura, da

mensagem de Deus sobre sua segunda maternidade; ou podemos ver o que mais adiante se demonstra mais claro: a tentativa de negociação com o mundo dos espíritos.

Quando recebe a criança, Laura a coloca na rede, acende uma vela no altar religioso ao lado e cobre com um pano preto o espelho do lavatório. O costume de cobrir os espelhos aparece nos rituais antigos de enlutamento, em especial na Europa. O tecido preto sobre o espelho remonta o costume vitoriano, que talvez seja evocado aqui propositalmente. É interessante como a avó assume a morte do neto, dando início ao processo de luto, e isso contrasta com a maneira com que Fátima se distancia desse ritual. Quando vai lavar o rosto, tira o pano preto do espelho. Cobrir os espelhos na casa enlutada, segundo a superstição vitoriana, impede que o espírito fique preso no reflexo e não possa fazer seu caminho para o “outro lado” (o mundo dos espíritos). Na tradição judaica, no entanto, este ritual é mais pragmático, e simboliza o desprendimento das vaidades mundanas enquanto se guarda luto pela perda do ente querido. Com isso, Cariry nos oferece uma miríade de sentidos aos quais podemos nos apegar e, como vimos em Todorov (2013), interpretarmos pelo viés do estranho ou do maravilhoso. Na complexidade de sentidos que essa sequência constrói, podemos somar o fato de que uma tempestade acontece naquele momento, e há uma superstição antiga segundo a qual não se deve deixar os espelhos descobertos nessas circunstâncias.

Essa linha tênue que separa o mundo dos espíritos do mundo terreno é cada vez mais estreitada no conflito entre as duas mulheres. Laura batiza o neto com a água que a chuva deixou dentro de um vaso de barro quebrado no altar da igreja em ruínas. Os quatro vaqueiros/cavaleiros montados parecem reverenciar a marcha fúnebre que a trilha musical

rearranja a partir de *Music for the Funeral of Queen Mary*⁷. Um cachorro passa diante das montarias e, no plano seguinte, aparece em uma luta com outro cachorro. A associação do cão com a morte (em geral, ao inferno e ao diabo) transcende culturas, e se a cena é tão estranha quanto aquelas em que aparecem vacas e bois, aqui ela também pode remeter ao submundo, ao mundo dos mortos. Universalmente, o cão representa o guia que conduz o humano do mundo dos vivos ao dos mortos - simbologia ainda muito presente nos rituais dos povos originários da América Latina. « *Mas o cão, para o qual o invisível é tão familiar, não se contenta em guiar os mortos. Serve também como intercessor entre este mundo e o outro, atuando como intermediário quando os vivos querem interrogar os mortos e as divindades subterrâneas do país dos mortos.* » (Chevalier; Gheerbrant, 2021: 227) Laura sacrifica uma galinha, e depois, com a filha, em conversa mundana, depeña o animal para cozinhá-lo. Nas religiões de matriz africana difundidas no Brasil (como nos costumes da África subsaariana), o sacrifício da galinha se dá como forma de iniciar a comunicação com os mortos⁸. Laura promete ao neto que aquela cidade vai ser dele, banha o corpo da criança em uma bacia, prepara a mesa de quatro lugares com quatro cálices de prata. Encontra, com a criança no colo, os cavaleiros, que nos aparecem de costas. Fátima está na igreja em ruínas, onde, diante do altar, faz barro usando a água que a mãe usou para o batismo. Quando insiste para que a mãe lhe deixe enterrar o filho, Laura diz que naquela cidade Antônio Neto tem família, tem casa. Seu vínculo com o neto faz parecer que Laura é, também, um fantasma, embora possamos acreditar tanto nesse fantasma como uma metáfora quanto

⁷ Composta em 1695 pelo inglês Henry Purcell. Duas sentenças se destacam na letra que foi assimilada à composição de Purcell: “Homem que nasceu de mulher tem pouco tempo de vida e está repleto de miséria” (do original em inglês: Man that is born of a woman hath but a short time to live, and is full of misery) e “No meio da vida estamos na morte” (do original: In the midst of life we are in death) - tradução nossa. (Ver: https://en.wikipedia.org/wiki/Funeral_Sentences_and_Music_for_the_Funeral_of_Queen_Mary).

⁸ Ver o verbete *Galinha* em Chevalier e Gheerbrant (2021: 521).

como a indicação de que Laura já morreu e Fátima está lá para “se haver” com seus mortos, seus próprios fantasmas, seus ancestrais. Ou talvez que Fátima ela própria já tenha morrido, junto a seu filho.

Se interpretarmos que a filha é viva e a mãe já é um espírito, a divisão entre os dois mundos pode ser antevista pela própria simbologia das cores que as personagens vestem. Laura usa blusa branca e saia azul-celeste, das mesmas cores que cobrem o bebê, uma referência ao manto de Nossa Senhora, ao céu, à espiritualidade cristã. A imagem de Nossa Senhora aparece no altar da igreja, destoando das ruínas em tons terrosos, os quais também são a cor das roupas de Fátima. A mesma água (então limpa) com a qual Laura batiza a criança - não uma água mundana, mas celestial - é usada (turva) pela mulher que amassa o barro da cor da sua saia para enterrar o corpo de seu filho. A terra representa a mãe, a mulher, de quem todos recebem o nascimento. A terra/mãe « dá e rouba a vida » (Chevalier; Gheebrant, 2021: 960). « *Para os astecas, a deusa Terra apresenta dois aspectos opostos: é a Mãe que alimenta, permitindo-nos viver de sua vegetação; mas por outro lado precisa dos mortos para alimentar a si mesma, tornando-se, desta forma, destruidora.* » (Chevalier; Gheebrant, op. cit.: 961) Parece-nos que Fátima devolve o filho à terra como para dentro do próprio útero, o que de certa forma, dado seu desespero e pressa, é uma tentativa de anular sua morte.

À mesa, posta mais cedo pela mãe, sentam-se os quatro cavaleiros. Laura pede que a filha sirva “vinho”: Fátima diz que é água. Laura insiste: “Sirva o vinho!”. O vinho simboliza o sangue de Cristo, enquanto a carne que ela serve aos homens é o sacrifício da galinha aos espíritos que anunciam o fim do mundo. O vinho, segundo Chevalier e Gheebrant (op. cit.) simboliza a vida e a imortalidade para muitas culturas na história. Laura parece ofertar o sacrifício para que os Cavaleiros do Apocalipse não tragam o fim à sua família; o fim do mundo aqui sendo compreendido

como sinônimo do fim de sua linhagem, o fim para seus ancestrais. Dessa forma, o vinho, do sacrifício e da imortalidade, não é exatamente a negociação para o retorno à vida da carne, da terra, a vida mundana, mas pela imortalidade do espírito.

Novamente podemos traçar aqui um paralelo com as histórias sobrenaturais e fantásticas de Henry James, para quem o cerne da narrativa é o que está escondido, o mundo dos mortos, essa ausência fantasmática. Fantasmas são presenças em ausência, são aqueles que se recusam a ir embora do mundo, apesar de já o terem deixado. Em *A espinha do diabo (El Espinazo del Diablo, 2001)*, do diretor mexicano Guillermo Del Toro, o personagem que nos introduz à trama diz: “*O que é um fantasma? Um evento terrível condenado a repetir-se uma vez e de novo, um instante de dor, talvez algo morto que ainda assim parece vivo, um sentimento suspenso no tempo, como uma fotografia desfocada, como um inseto preso no âmbar*”⁹. A dor do fantasma é permanecer sem descanso, à espera. Os rituais de enlutamento muito comuns na América Latina costumam estar focados na passagem, em guiar os espíritos de seu corpo terreno para o mundo espiritual, evitando assim esse eco, essa repetição, que cada vez mais se parece com a função de Laura e os ancestrais que ela representa.

A ausência é um objetivo ideal e intangível; a prosaica presença é tudo de que podemos dispor. Os objetos, as “coisas” não existem [...]; o que o intriga [a Henry James] é a experiência que suas personagens podem ter dos objetos. Não há outra “realidade” além da psíquica; o fato material e físico está normalmente ausente e nunca saberemos mais do que a maneira como ele é vivido por diferentes pessoas. (Todorov, 2013: 197)

⁹ Do original em espanhol (tradução nossa): “¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, un instante de dolor, quizá algo muerto que parece por momentos vivo aún, un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar. Un fantasma, eso soy yo.”

A pergunta que Todorov faz a respeito desses dois universos (ou mesmo dessas duas chaves de leitura) na obra de Henry James é se algo é real ou imaginário, porque para este autor vitoriano, o real é imaginário na medida em que fatos são psíquicos. Talvez tenhamos no filme de Cariry a oportunidade de várias chaves interpretativas, a depender de quem percebemos narrar a história. Laura pode ter enlouquecido em seu apego trágico à chance de ser mãe novamente; pode também ter evocado os espíritos para que eles trouxessem seu neto de volta à vida ou negociado com os mensageiros da morte para que não a trouxessem; ou Laura está morta e tudo o que vemos é o enlutamento de Fátima e o retorno aos fantasmas de seu passado. O final de *Mãe e filha* reforça uma ideia ainda borrada de que Fátima morreu, mas não sabe ou sequer admite.

Na manhã do terceiro dia, Fátima tira o filho do colo de sua mãe adormecida e o leva até a igreja, onde, arfando, o deposita no altar, cobrindo-o com o barro que havia feito no dia anterior. Adorna o “sepultamento” com os cacos de uma imagem do Menino Jesus e um bilhete no qual escreveu o nome da criança. O lugar do batismo é agora o da oferenda, onde o corpo do bebê é entregue ao mesmo tempo à terra (o sepultamento) e aos céus (o altar). Fátima está em fuga, e toma a estrada depressa enquanto ainda amanhece. A ambiguidade dessa última sequência deixa a mesma sensação da fórmula gótica, em que nos deixamos à deriva em um mar de possibilidades interpretativas, todas elas ameaçando fazer parte de nossos pesadelos e inquietações.

O cinema como tórumulo e o regresso à terra

Talvez na gênese de todo o processo de criação esteja o desejo humano de se opor à ideia da inevitabilidade da morte ao mesmo tempo em que se reconcilia com ela, de forma a conseguir viver (e morrer) em paz. « *O medo do fim fundamenta as lutas que travamos todos os dias,*

como indivíduos e civilizações. » (Jeha, 2018: 7) *Mãe e filha* se constrói como essa metarreflexão sobre a obra de arte e o cinema, mais especificamente, como formas de encarar a perspectiva da morte e, de certa forma, erigirem-se como túmulos, enquanto objetos de memória. Se a morte biológica é inevitável, o esquecimento marca a morte evitável que a arte se preocupa em abolir:

Se o túmulo é um signo (*sèma*) construído com pedras, o poema também é signo, túmulo (*sèma*) de palavras; ambos têm por tarefa lembrar aos vivos de amanhã a existência dos mortos de ontem e de hoje. Os traços gravados na pedra funerária encontram uma expansão na beleza do poema; a recitação e, singularmente, a escrita poética retomam, transfigurando-a, a função fúnebre de dizer a morte, de dizer, portanto, o ausente, mas também de torná-lo presente pela força do canto. (Gagnebin, 2014: 16)

Jeanne Marie Gagnebin escreve sobre a relação entre escrita, morte e transmissão. Suas reflexões partem fundamentalmente da poesia grega e, de forma mais ampla, da escrita literária de tradição ocidental, mas não se esgota nela. Em verdade, Gagnebin se refere a certa pulsão da narração, « [...] *cujas formas históricas são certamente mutáveis, mas que persiste mesmo quando sua fonte parece secar* » (Gagnebin, op. cit.: 222-223) retomando a análise de Walter Benjamin sobre a figura do “narrador autêntico”, aquele enraizado na tradição da narrativa oral popular de transmissão da experiência vivida (que remonta a Homero) e que, segundo ele, estaria em vias de desaparecer. Esse desaparecimento está profundamente relacionado a uma outra relação moderna e capitalista com o tempo (cada vez mais abreviado) e com a produção de mercadorias e, sobretudo, com uma outra forma de lidar com o fim da vida, na medida em que a noção de eternidade também se enfraquece na tradição ocidental. Benjamin (1994: 207) observa que nos últimos séculos cada vez mais a

ideia da morte perde sua « *onipresença e sua força de evocação* » na mesma medida em que é expulsa da vida cotidiana e coletiva, transformação essa que acompanha a extinção da capacidade humana de narrar. É no momento da morte que o acumulado de experiências vividas assume pela primeira vez o caráter de transmissão. A morte confere autoridade a quem narra e, para Benjamin, é essa autoridade que está na origem da narrativa, « [...] *em outras palavras, suas histórias remetem à história natural* » (Benjamin, op. cit.: 208).

Segundo Cariry (Nogueira, 2020), a ideia de fazer uma Trilogia da Morte¹⁰ surgiu após terminar seu primeiro longa-metragem, *O grão* (2007), e tomar certa distância dele para, finalmente, entender do que se tratava o filme. Se em *O grão* temos um neto que se prepara para a morte vindoura da avó já debilitada pelo avançado da idade, em *Mãe e filha* temos uma avó que elabora rituais que presentificam a morte já ocorrida do neto. Em *O grão*, a avó Perpétua prepara o neto Zeca para o processo de luto e de separação que se aproxima contando ao menino uma história sobre um rei e uma rainha que precisam lidar com a dor da perda precoce do filho. Um certo acordo implícito entre os dois se funda no tempo em que essa narrativa é contada (ao longo de vários momentos do filme, acompanhando o enfraquecimento da mulher dia após dia): O menino sabe que seu interesse na narrativa mantém a avó viva por mais tempo e aproveita para cuidá-la e alimentá-la; e a avó se mantém lúcida para que possa terminar a história, o que remonta, também, de forma rearranjada, o livro das *Mil e Uma Noites*, em que Sherazade, a nova esposa do rei, lhe conta histórias noite após noite para salvar a própria vida - garantindo-se na curiosidade do esposo pelo desfecho dos contos. A narrativa oral de Perpétua não só tematiza a morte, mas funciona como uma forma de

¹⁰ O diretor reconhece na sua filmografia uma continuidade temática entre os filmes *O grão* (2007), *Mãe e filha* (2011) e *Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois* (2015) que chama de Trilogia da Morte.

sobrevivência através do relato que não apenas adia a morte da carne, como dá à relação geracional ali contida um caráter de continuidade natural no tempo, em que a avó, pela narrativa, sobrevive através do neto mesmo depois de morta em uma vida renovada. O próprio nome da personagem pode indicar aquilo que se perpetua, que tem continuidade e que dura no tempo. Em *Mãe e filha*, pelo contrário, é a quebra dessa continuidade que marca as relações geracionais que se constroem no filme. O neto que deveria representar a continuidade é, na verdade, a própria interrupção desse ciclo natural de renovação e de transmissão. A insistência de Laura em dizer que a criança se chama Antônio Neto (e o próprio batismo do bebê com o nome do avô sumido, uma outra presença em ausência) e que tem casa e família, é o desejo dessa continuação, de inserir o neto em uma linha de transmissão entre gerações, mas também a consciência que é ele próprio que representa seu fim, o fim de Laura, o fim da família, o fim da cidade que a avó guarda para o neto.

Enquanto que, para a avó, o neto representa a promessa da continuação que não pode se realizar em vida, para Fátima, peregrinar na carroceria de uma caminhonete carregando seu filho morto em uma caixa de papelão é como a penitência que ela precisa pagar, porque se encontra em dívida com essa continuidade presumida, com sua ancestralidade, sua terra, suas origens e sua mãe, todos a quem ela abandonou ao sair de Cococi¹¹. Fátima é também o nome da filha mais velha que, em *O grão*, sonhava em se casar e deixar a cidade do interior cearense. Fátima em *Mãe e filha* fecha um ciclo, de retorno/abandono, iniciado anteriormente. A promessa de redenção de Fátima é uma criança morta e, na busca por essa salvação, essa reconciliação com as origens, ela acaba presa ao lugar (físico

¹¹ Esta é uma cidade-fantasma que de fato existe no interior do Ceará, e que serve de cenário para o filme.

e simbólico) de onde jurou se desvencilhar, esse limiar eterno, zona de indeterminação entre a vida e a morte, o passado e o futuro, o céu e a terra.

Em *Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois* (2015), filme que fecha a Trilogia da Morte de Cariry, temas como o retorno às origens, a decrepitude do corpo e a volta dele à terra como destino natural são retomados, agora com uma filiação mais clara ao cinema de horror. Clarisse, assim como Fátima, faz um percurso de redenção ao voltar para a casa do pai, que está na iminência da morte, mas de quem também precisa se libertar para que ela mesma possa sair dessa zona de indeterminação que se encontra, essa espécie de umbral que a mantém ausente (e morta) em sua própria vida. Esse percurso de penitência é ainda mais concreto do que em *Mãe e filha*, com Clarisse carregando o corpo debilitado do pai nas costas pela floresta até jogá-lo na água e acabar com a indeterminação daquela quase-morte. Faz isso como quem carrega a sua própria cruz para que possa atingir a salvação. Clarisse lida com o luto contínuo pela morte do irmão quando os dois ainda eram crianças, pela qual ela se sente culpada. A morte em *Clarisse...* é uma morte dissecada, exposta, aberta, aludida pelo interesse do pai na dissecação e conservação de corpos de animais. A morte é também um processo contínuo, como em outros filmes do diretor, mas em *Clarisse...* parece que a necessidade era de dissecá-la, revirar seu interior, para poder entendê-la. O sepultamento como um rito de passagem, mas também de libertação, remete aos de *Mãe e filha*, enquanto rituais fúnebres ressignificados e prolongados no tempo.

O sepultamento, assim como toda a ritualística que envolve a morte e o enlutamento, servem não apenas para honrar os mortos e inscrevê-los em uma linha temporal que os liga a seus ancestrais, - e isso fica evidente quando o filme mostra quadros antigos de familiares pendurados nas paredes em ruínas da casa de Laura - mas para marcar uma diferença entre os mortos e os vivos, uma diferença que é simbólica, mas é também

concreta, espacial e temporal. Para Benjamin (2009), na modernidade nos tornamos pobres em experiências limiars, aquelas experiências de transição que marcam os ritos de passagem, como « [...] *assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc.* » (Benjamin, 2009: 535). Um sepultamento contínuo que se arrasta no tempo, como é o que pretende Laura ao adiar o enterro do neto, acaba por não demarcar essa diferença entre vida e morte, fazendo com que *Mãe e filha* possa ser resumido na própria experiência do limiar, um ato transitório contínuo com o qual Fátima, o novo, não sabe lidar. A noção da morte como uma ruptura abrupta é uma das formas de uma modernidade que não pode conviver com esse limiar (em sua relação intrínseca com uma intensidade temporal), e que cria sobre ele os medos responsáveis por afastar-nos dos rituais que outrora nos aproximavam da própria ideia de ancestralidade. « *Os mortos encontravam-se, ao menos durante certo tempo, entre esses seres leves meio materiais, meio espirituais [...].* » (Delumeau, 2009: 120) É desse processo modernizador, típico da urbanização, por exemplo, que são reforçadas as antigas vinculações da ideia de “morto” com a de “mau” (ou demoníaco, como já mencionado antes). Nas sociedades arcaicas, segundo Delumeau, é preciso conviver com os defuntos, tê-los com boa relação, pois eles são “amortais” por certo tempo (novamente, cabe aqui a ideia de limiar), têm sua vida prolongada, ainda que não eternamente, sendo assim a morte entendida como algo progressivo. Nossa relação moderna com o tempo contrai esses momentos de transição e, como resultado há

« [...] *um embotamento drástico da percepção [sic] dos ritmos diferenciados de transição, tanto do ponto de vista sensorial, como no que diz respeito à experiência espiritual e intelectual. As transições devem ser encurtadas ao máximo para não se “perder tempo”* » (Gagnebin, 2014: 38).

A noção de limiar, diferente de fronteira em que se pressupõe uma separação de domínio entre dois territórios, « [...] *permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo* » (Gagnebin, op. cit.: 36). O que *Mãe e filha* trabalha ao máximo, na temática, na montagem e na construção dos planos, é essa relação intensa com o tempo: o tempo morto da espera, o tempo dilatado que de tão amorfo deforma a imagem (como no plano em câmera lenta dos bois ou dos cachorros brigando) o tempo espesso da duração real das coisas, muito em uníssono com uma cinematografia russa, de Andrei Tarkovsky a Alexandr Sokurov, e de um cinema oriental, de Abbas Kiarostami a Apichatpong Weerasethakul; mas também de um cinema contemporâneo brasileiro que se funda nessa relação entre morte, memória e transmissão. Um exemplo desse cinema brasileiro do início da década de 2010 é *Histórias que só existem quando lembradas* (2011) de Julia Murat, filme em que uma jovem fotógrafa forasteira garante que uma cidade do interior para no tempo, esquecida pela vida e pela morte, pudesse finalmente voltar a morrer em paz, pois completa o ciclo de transmissão. A fotografia (e as histórias, como anuncia o título do filme) funciona como meio que garante a memória e, por ela, permite que a vida possa chegar ao seu fim natural.

« *Todas as fotos são memento mori. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo.* » (Sontag, 2004: 26).

Em *Dos restos e das solidões* (2006), documentário de curta-metragem de Cariry, podemos ver a forma embrionária do que seria *Mãe e filha* anos mais tarde. Filmado em Cococi, no sertão dos Inhamuns, no Ceará, mesma cidade do longa-metragem, o documentário conta

brevemente, através dos depoimentos de pessoas que habitaram e que ainda habitam o lugar, um pouco da história do que um dia foi uma cidade viva, cheia de festas e celebrações e palco histórico de batalhas. O filme de quase treze minutos de duração se assemelha muito mais a um ensaio visual que a um documentário de entrevistas e depoimentos, não só em termos de formato como por ter ele próprio servido a Cariry como uma experimentação de muitos dos aspectos formais e temáticos que regressariam mais maduros e aprofundados em *Mãe e Filha*. Em *Dos restos e das solidões* já estavam presentes a estética semiárida, as imagens da espera e o ar contemplativo, o som do moinho de vento e o tempo dilatado; mesmo o caráter fantástico e de horror já se construía ali através da trilha sonora e também com o vagar daquelas figuras, habitantes da cidade, por entre as ruínas, como espectros presos em um labirinto de onde não conseguem sair. Os vaqueiros também já aparecem e marcam esse flerte com o fantástico que seria retomado em *Mãe e Filha* pelas mesmas figuras, neste último com função narrativa já mais demarcada. O mais interessante pode ser notar que não só a morte já está presente enquanto tema, mas uma ideia de regresso do mundo dos mortos, de umbral entre vida e morte, evidente no trecho do poema retirado do livro *O país dos Mourões* de Geraldo Mello Mourão, poeta Cearense, e que abre o documentário: “*Como venho dos mortos nem eu sei, Mas sei que na partilha me tocou A herança de sobreviver; Vou devorando a terra com meus olhos, Que a terra não comeu, a terra Que comeu tantos olhos e da qual Os meus hoje se nutrem*”. Muito presente na filmografia de Cariry é essa ideia de comunhão com a terra (na vida e na morte) sendo a terra o lugar para onde todos regressam: seja ela enquanto cidade/terra natal ou enquanto matéria para a qual voltaremos como corpos que foram nutridos por ela e que agora a nutrem de volta, fechando o ciclo. O bebê Antônio Neto realiza ambos os regressos: regressa à terra dos seus ancestrais para

ser batizado com água da chuva empoçada em vasilha de barro e enterrado também no barro. No final do filme, Laura senta diante do portão de casa, congelando nessa fotografia todo o sentido da espera que costura o filme de várias formas. Se na porteira do terreno da mãe Fátima deixou a caixa e nos permitiu pensar na caixa onde ficou a esperança que Dante nos diz para abandonar, no portal do inferno; Laura diante do portão suscita uma associação com outra frase de portal, desta vez no pórtico de entrada dos cemitérios: “*Nós que aqui estamos por vós esperamos*”¹².

O fim

Ao falarmos de cinemas nacionais, sempre tentamos definir um paradigma através do qual a cultura se expressa pelos filmes. Porém, o Brasil, assim como é possível afirmar de outras cinematografias, não está preso a apenas uma ou duas temáticas, a um ou dois gêneros narrativos. Embora exista uma dívida histórica para com o Cinema Novo e seu esforço estético e político nos anos de 1960 - e a Retomada do Cinema Brasileiro pareceu assumi-la nos anos 1990 e 2000, depois de um intervalo trágico representado pelo recrudescimento do Regime Militar e, depois da abertura política, pela política de Estado que deixou o audiovisual no país à míngua - os filmes no Brasil seguem a diversidade de gêneros e temáticas que nossa literatura e nossa cultura popular apresentam.

O que vem representando esse novíssimo cinema brasileiro na última década (ao menos) é a narrativa de terror, horror e/ou suspense, atravessada pela vocação para o realismo fantástico que é proeminente na literatura latino-americana. *Mãe e filha* parece estar fortemente vinculado a essas formas e, em sua universalidade, também ao berço clássico do terror, nas histórias de morte e fantasmas que a literatura gótica da

¹² Esta frase tradicional também dá nome a um documentário brasileiro de 1999 produzido por Marcelo Masagão.

Europa nos deixou como legado. A universalidade das narrativas construídas por Petrus Cariry também tem razão em suas referências estéticas no cinema asiático e do leste europeu, trazendo para o Nordeste semi-árido brasileiro a contemplação e as reflexões filosóficas dos russos.

Em *Mãe e filha*, Cariry trabalha a morte como um espaço, encerrado simbolicamente no terreno depois da estrada de terra, após a porteira, na própria cidade em ruínas e no casarão decrépito onde Laura ainda mora e para onde Fátima retorna. A morte no filme também é um processo, que chega com aqueles que a anunciam, representados talvez na própria mulher que chega com a criança morta em uma caixa, mas também pelos cavaleiros e pelos símbolos da travessia, da passagem e do ritual de encaminhamento dos mortos entre mundos. Como nas narrativas góticas - a exemplo de Henry James, as construções simbólicas em *Mãe e filha* podem ser interpretadas de várias formas. Não por serem vagas, mas pela própria ambiguidade e indeterminação dessas histórias de fantasmas que enfatizam a estrutura narrativa ela mesma, o/a narrador e o/a leitor/a.

O terror e horror fantásticos que Cariry desenvolve através de seu rigor na fotografia e do uso de símbolos universais e medos atávicos filia este ao novo cinema brasileiro, que busca o maravilhamento com o sublime (da natureza, por exemplo) como também o estranhamento. A chave de leitura desses mundos apresentados por essa narrativa depende da própria noção de que o que se desvela é uma história que depende desse sujeito, leitor/a ou espectador/a. O âmago do fantástico, segundo Todorov (2013) está em apresentar um mundo como o conhecemos e inserir nele um acontecimento que não tem explicação através das leis desse mundo. O procedimento, a partir disso, remonta também a esse limiar, o espaço de indeterminação, quando personagem (como também leitor/a ou espectador/a) precisa escolher um caminho: « [...] ou se trata de uma *ilusão dos sentidos, uma produção da imaginação, e nesse caso as leis do*

mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós » (Todorov, 2013: 148). O fantástico, continua o autor, é da ordem da incerteza, e quando escolhemos um ou outro caminho, resposta, saímos dele para adentrarmos no gênero do estranho ou do maravilhoso. O cerne do fantástico é a hesitação, e ele depende da identificação do leitor/a ou espectador/a com a personagem. Cariry nos insere e reinsere no fantástico, propiciando mergulhos constantes no maravilhamento ou no estranhamento.

Não é do mal que trata *Mãe e filha*, mas do medo dele, junto ao medo do fim, à inconformidade com a ruptura, a angústia pela permanência eterna no entremeio, no limiar, no espaço de indeterminação. A interpretação a que Cariry nos oferece depende do irrepresentável como depende de códigos que são ambíguos, que necessitam de nosso olhar. Com isso, este filme, e talvez o cinema de Cariry como um todo, trabalha como o *memento mori*, inscrito tão fortemente na arte ocidental, e inscreve-se como túmulo também, que representa a lembrança de que vamos morrer (e incita nossos medos primordiais) assim como também a permanência, a vida possível após a morte, a memória ancestral que sobrevive na casa em ruínas, no cemitério no pátio da casa fantasma, na decadência e vazio da cidade. Emprestando de Jeha (2018) a reflexão sobre a literatura de terror, a narrativa parece ser o único meio capaz de abraçar a representação do mal (ou do fantasma, do medo, do fim, como no filme de Cariry), incluindo em si limite e fratura. No fim, o filme nos aterroriza, e nos devolve à zona de indeterminação, ao postar Laura sentada diante do portão, em sua eterna espera; ao deixar Fátima ir embora, livre, soltando os cabelos longos, apenas para confrontá-la com os quatro cavaleiros, em direção a quem ela corre, num desespero e horror que o tremor da câmera e o corte abrupto presentificam. O cinema, como a

literatura, ao reconhecer sua cumplicidade com esses “irrepresentáveis”, « [...] *cumpre sua natureza, que é comunicar o essencial* » (Jeha, 2018: 9).

Referências

- ALIGHIERI, D. (2020). *Inferno*. Jandira/SP: Principis.
- BENJAMIN, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, W. (2009). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CARIRY, P. (Dir.) (2006). *Dos restos e das solidões* [Filme]. Brasil: Iluminura Filmes.
- CARIRY, P. (Dir.) (2007). *O grão* [Filme]. Brasil: Iluminura Filmes.
- CARIRY, P. (Dir.) (2011). *Mãe e filha* [Filme]. Brasil: Lume Filmes.
- CARIRY, P. (Dir.) (2015). *Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois* [Filme]. Brasil: Iluminura Filmes.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (2021). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- DELUMEAU, J. (2009). *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DEL TORO, G. (Dir.). (2001). *A espinha do diabo* [Filme]. Espanha/México: El Deseo et al.
- GAGNEBIN, J. M. (2014). *Limiar, aura e memória: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34.
- JEHA, J. (2018). A literatura assombrada pelo medo. Jeha, J. (Apr.) *Contos clássicos de terror*. (pp: 7-9) São Paulo: Companhia das Letras.
- MURAT, J. (Dir.) (2011). *Histórias que só existem quando lembradas* [Filme]. Brasil: Taiga Filmes et al.
- NOGUEIRA, D. B. (2020). Entrevista com Petrus Cariry. Conversas sobre o processo criativo da Trilogia da Morte (2007-2015). *Movimento*, n.14, 178-191.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. (2004). São Paulo: Companhia das Letras.

TODOROV, T. (2013). *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

À mesa portuguesa – uma proposta de diálogo intercultural

*Cláudia Leonor Oliveira*¹

*Daysi Lange*²

1. O olhar para o Outro e a possibilidade do diálogo intercultural

O conhecimento do mundo apenas pode ser adquirido no mundo, não num armário.

Lord Chesterfield

O diálogo e a compreensão intercultural constituem um grande desafio, haja vista as inúmeras publicações nos últimos anos relacionados a prevenção dos mais diferentes conflitos. Nesse sentido, procuramos - a partir dos conceitos de diálogo intercultural propostos pelo Livro Branco (Conselho Europeu, 2008) e de Spivak (2010) -, refletir de que modo o projeto *À mesa portuguesa*, aqui entendido como uma forma de comunicação intercultural (Pepe, 2012), cria um espaço de diálogo, partilha, aprendizagem e sociabilidade.

O conceito de diálogo intercultural, segundo o Livro Branco, diz respeito a:

uma troca de ideias aberta, respeitadora e baseada na compreensão mútua entre indivíduos e grupos com origens e património étnico, cultural, religioso e linguístico diferentes. O diálogo intercultural é exercido em todos os níveis – no seio das sociedades, entre sociedades europeias e entre a Europa e o resto do mundo (Conselho Europeu, 2008: 13).

¹ Universidade Lusófona do Porto. claudialeonor.oliveira@gmail.com

² Docente do Instituto Federal de Sergipe (IFS). daysilange@gmail.com

O *Livro Branco sobre Diálogo Intercultural “Viver juntos em igual dignidade”* (2008) foi construído a partir da complexidade experimentada pelo contexto europeu, com a aceleração da diversidade cultural provocada pelos diferentes processos migratórios, os pedidos de requerentes de asilo, a globalização e as revoluções tecnológicas, entre outros aspectos. Essas mudanças levaram alguns Estados-membros à decisão de encerrar as suas fronteiras internas e/ou de introduzir controles temporários, pondo assim em causa o bom funcionamento do Espaço Schengen³. A mensagem do Conselho Europeu, através da obra, é a defesa e o desenvolvimento dos direitos humanos, da democracia e do Estado de Direito, reconhecendo que o risco do não diálogo contribui para o favorecimento da intolerância e da discriminação.

Desse modo, a preocupação com o respeito à alteridade significa repudiar práticas e discursos que reforçam que determinados grupos sejam vistos na relação “Nós”, e alguns outros grupos como opostos e/ou diferentes – e os “Outros”, o que na maioria das vezes – através de determinadas estratégias de domínio, hierarquia e/ou subordinação – tende a desumanizar grupos e/ou pessoas de culturas diferentes a partir da raça, religião, gênero, classe.

Segundo Cabecinhas (2002), podemos identificar que os estereótipos contribuem para a construção discursiva da identidade, na qual a diferenciação entre “Eu/Nós” e o(s) “Outro”(s), bem como na (re)construção da alteridade. Para a autora, «a distinção entre nós e outros implica o reconhecimento de uma diferença, e essa diferença nunca é neutra: pode provocar repulsa, receio, inquietação ou atração» (Cabecinhas, 2002: 41). Cabecinhas (2004), também ensina que existe

³ O Espaço Schengen é uma área onde 26 países-membros, signatários do acordo, permitem a livre circulação de pessoas e bens, sem controle de fronteiras. Teve início efetivo em 1985, quando cinco países-membros da União Europeia decidiram pela supressão dos controles das fronteiras.

uma coincidência conceptual entre estereótipos sociais e representações sociais, ao nível dos conteúdos socialmente partilhados sobre grupos sociais. No entanto, o conceito de representação social é mais amplo do que o de estereótipo social, uma vez que o primeiro abrange todos os tipos de representações, independentemente do seu objeto, desde que estas sejam partilhadas no seio de determinado grupo social, enquanto o segundo se restringe às representações sobre grupos humanos. A autora afirma que:

enquanto sistemas de interpretação, as representações sociais regulam a nossa relação com os outros e orientam o nosso comportamento. As representações intervêm ainda em processos tão variados como a difusão e a assimilação de conhecimento, a construção de identidades pessoais e sociais, o comportamento intra e intergruppal, as ações de resistência e de mudança social. Enquanto fenómenos cognitivos, as representações sociais são consideradas como o produto duma actividade de apropriação da realidade exterior e, simultaneamente, como processo de elaboração psicológica e social da realidade (Cabecinhas, 2004: 2-3).

Os conceitos de identidade e representação, segundo as análises de Pereira (2013), são tratados quando propôs a ruptura de distinção entre identidade e representação. Na abordagem do conceito de identidade, o autor problematiza levando-a em consideração as relações em «termos intergrupais, neste caso, de grupos dominantes e dominados no âmbito político-ideológico», afirmando que «o que se decide nesta luta é quem tem o poder de definir a identidade e de impor a representação feita». O autor, amplia o conceito de identidade para as relações de poder que atravessam a sociedade, apontando que, na relação com o “Outro”, aquele que marca e, porque não define, nomeia «os membros do subordinado e, ao mesmo tempo, ao excluí-los da pertença no grupo dominante; este último começa a funcionar como representante de um conjunto de normas

a serem impostas a todos os outros, como se estas fossem universais» (Pereira, 2013:177). Com relação ao conceito de representação, Pereira (2013) afirma que a «representação social é, neste sentido, uma operação cultural de legibilidade do mundo e, simultaneamente, uma operação de orientação do indivíduo no mundo» (Pereira, 2013:183). A representação social elaborada diante da diferença ou em relação com o “Outro” é uma «modalidade de conhecimento socialmente elaborado, com um objetivo prático e contribuindo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social» (Pereira, 2013: 184) que guarda elemento de natureza política, ideológica e axiológica.

No mesmo referencial, Baumann (2005, p: 18-19) teoriza que a construção do “Outro” é a maneira pela qual as identidades “coletivas ou individuais” são definidas por meio da afirmação da diferença e/ou da “alteridade”. O autor, também destaca que, em contexto de conflito, a presença do “estranho” é objeto do medo, o que nos leva a observar que a construção da diferença impede o diálogo cultural e, conseqüentemente, o conhecimento do “Outro”.

Ressaltamos que não é nosso objetivo realizar análise do discurso sobre temas raciais, nacionais e/ou étnicos que são geralmente utilizados para conceituar determinados grupos e/ou pessoas que levam a diferentes processos de exclusão. Buscamos, no presente artigo, refletir de que maneira o projeto *À mesa portuguesa* contribui para as mudanças de atitudes e, conseqüentemente, de comportamentos, frente ao desafio da naturalização e/ou normalidade da identidade nacional. Os vídeos em circulação propõe apresentar uma nova dinâmica social, pois os diferentes testemunhos de história de vida configuram um importante espaço de mobilização, interação e diálogo intercultural.

O *Livro Branco sobre Diálogo Intercultural: Viver juntos em igual dignidade* (2008) estabelece que «os valores comuns da democracia, dos

direitos humanos e das liberdades fundamentais, do Estado de Direito, do pluralismo, da tolerância, da não discriminação e do respeito mútuo são as pedras angulares de uma cultura política que valoriza a diversidade» (Conselho Europeu, 2008: 32).

Assim, o diálogo intercultural pressupõe a necessidade da compreensão mútua, a tolerância, a troca de informações, valores - o que requer uma série de qualidades de cultura democrática como, por exemplo, estar aberto ao novo, a habilidade de ouvir e falar, de resolução de conflitos, um acordo sobre a importância dos direitos humanos e das liberdades. Entretanto, não é uma tarefa fácil, levando-se em consideração que, na própria elaboração do documento, a conjuntura reconhecida é a de conflito - em que o respeito, entendimento e reconhecimento do diálogo cultural não estariam garantidos e/ou efetivados.

No contexto pandêmico atual, a organização das Nações Unidas (ONU) declarou a necessidade de fortalecermos a “imunidade das sociedades ao vírus do ódio”, considerando que a pandemia da Covid-19 desencadeou um “tsunami de ódio e xenofobia”, apontando o sentimento contra estrangeiros (migrantes e refugiados), de forma *online* e nas ruas, além de reforçar o antissemitismo, os ataques contra muçulmanos, idosos, bem como contra jornalistas, profissionais da saúde, trabalhadores humanitários e defensores dos direitos humanos. Contexto próximo das respostas de vários Estados-Membros da UE à denominada Crise dos Refugiados, quando adotaram políticas de securitização que contribuiram para a criação e/ou reprodução da divisão entre “Nós” e os “Outros”.

A construção do “Outro” como inimigo/diferente ajuda, conforme o contexto, a reforçar os laços nacionais de comunidade, de segurança social e de “identidade”, justificando, por exemplo, políticas de migração mais restritivas e/ou de controle conduzidas pelo Estado. Entretanto, por um lado, esses comportamentos e atitudes também podem partir da própria

sociedade civil, quando ela tende a responder de modo violento (ataques racistas, xenófobos, discriminatórios) contra indivíduos-alvo e, por outro, pela elaboração e participação em projetos de apoio, integração e acolhimento. Porém, as estratégias de apoio e acolhimento do “Outro” não diminuem a securitização da migração, podendo inclusive reforçar o processo de exclusão que geralmente está relacionado à preservação e à valorização de uma identidade social ilusória frente a heterogeneidade e diferença.

O conceito de Nação carrega a ideia de uma comunidade que é formada segundo o critério da unidade de origem, cultura e história, e muitas vezes também uma linguagem comum. Logo, cada nação possui seu patamar cultural decorrente da contribuição de diferentes tradições – mas, longe de ser homogêneo, é possível identificar graus variáveis de conflitos internos, tanto pela busca do empoderamento pelos direitos políticos, quanto pelos direitos humanos, pela soberania popular, bem como pela integração civil, racial, étnica, gênero, entre outros.

Desse modo, a diversidade cultural decorrente das diferenças étnicas, religiosas e culturais se torna um problema quando a sociedade não está aberta para a efetivação do diálogo intercultural. Dar abertura ao diálogo intercultural permite um novo relacionamento entre os diferentes grupos sociais de uma nação e, conseqüentemente entre “Nós” e os “Outros.” Além da possibilidade de realizar uma (re)avaliação dos próprios padrões de classificação, ou seja, nossas visões e as categorias ditas dominantes que geraram o silenciamento, a exclusão e a marginalização de diferentes grupos sociais.

Lyotard (2006) descreve a resistência como sendo uma perturbação das formas existentes de pensamento, que serve para abrir a possibilidade de sua transformação. Assim, o diálogo intercultural permite desestabilizar a contradição existente nos discursos dos Estados-nações

que, por um lado, afirmam a presença de uma identidade homogeneizada e universal e, por outro, tende a se representar como multicultural quando diz reconhecer e reunir diferentes culturas em seu território – mas, na prática nem todas as diferenças culturais se sentem ali representadas e/ou reconhecidas.

2. As narrativas digitais e as memórias ao entorno da mesa

A estrutura das crenças é tão forte que permite que alguns tipos de violência sejam justificados.

Judith Butler

A iniciativa *À mesa portuguesa* traz, na série de vídeos disponíveis em modo virtual⁴, a ideia de celebração do ato de cozinhar, como sendo algo que vai se construindo artesanalmente em torno no fogo – seja ele um fogão a gás, um fogo de chão, ou um forno a lenha –, que se partilha da comida junto a amigos e familiares. Rabanadas, bolachas, bolos, sopas, alheiras, favas e cozidos com diferentes tipos de carnes fazem parte dessa coleção audiovisual que pretende ser “uma celebração dos sabores e tradições dos portugueses”⁵.

Muito se tem falado ultimamente sobre a prática do *storytelling*⁶, sendo a sua definição mais corrente, como sendo a “arte de contar histórias”. Trata-se de um recurso muito utilizado pela publicidade e também no ambiente corporativo, mas não se restringe a eles (Cogo,

⁴ Os vídeos que compõem a referida coleção estão disponíveis tanto em plataforma digital, como também no youtube, em <https://www.youtube.com/channel/UCfoxD0lzGQ1abPfnCgzzr8w>, Acesso em 28. Ago. 2021. Existe também uma página na rede social Facebook, mas ao que parece, não se trata da mesma iniciativa, disponível em <https://www.facebook.com/groups/1277508215731772>. Acesso em 28. Ago. 2021.

⁵ Disponível em: <http://www.amesaportuguesa.pt/sobre-nos/> Acesso em 28. Ago. 2021

⁶ Em português, o termo *storytelling* pode ser facilmente traduzido por “contação de histórias”, porém, como assinala Cogo (2012), este é um termo muito associado a atividades para o público infantil, e o conceito de *Storytelling* está profundamente enraizado no ambiente corporativo. O mesmo autor o define como um « formato de estruturação e difusão de conteúdo, de caráter multissuporte, que busca as experiências de vida próprias ou absorvidas do narrador, para inspirar relatos atrativos, envolventes e memoráveis”.

2012). No que tange especificamente ao termo narrativa, Reis (2018) considera que uma narrativa pode ser compreendida *a priori*, ou como enunciado, ou como o ato de relatar, ou como o modo de relatar. Narrativas, de uma forma geral, são também utilizadas no cinema, no jornalismo, nas ciências sociais e na história, de forma que cada área oferece seu tratamento a essa prática a partir de pressupostos metodológicos próprios de seu campo de conhecimento (Reis, 2018). O uso crescente de narrativas por parte de diferentes atores sociais nos leva a refletir sobre essa prática, em especial no que tange à possibilidade de dar a palavra a quem não a tem. O referido autor ainda alerta para o risco dos usos e abusos que o termo narrativa sofre ao longo dos últimos anos, dado que algumas áreas recorrem «ao potencial heurístico da noção de narrativa de forma difusa» (Reis, 2018: 302); dificultando-se, assim, o caminho para a narratologia.

O historiador Le Goff traz três conceitos para definir o termo “história”, sendo o primeiro deles a partir de Heródoto, em que a história residiria na busca das ações realizadas pelo homem; o segundo – tal como Paul Veyne assinala –, de que a história seria uma série de acontecimentos ou a narração dessa série de acontecimentos; e, por fim, a concepção – que mais nos interessa neste artigo – de que a história pode ser compreendida como «uma narração, verdadeira ou falsa, com base na ‘realidade histórica’ ou puramente imaginária» (Le Goff, 1996: 18), de onde depreendemos que narrativa envolve uma determinada história. Porém, no campo da narratologia, em termos que foram estabelecidos ao longo dos anos de 1960, «a *história* pode ser entendida como o conjunto dos elementos que integram o chamado plano de conteúdo de uma narrativa: ações, personagens, espaços, etc.» (Reis, 2018: 196.)

Assim, tanto quanto “celebrar os sabores da mesa portuguesa” e valorizar os “artesãos da cozinha portuguesa”, o projeto *À mesa*

portuguesa promove – através de narrativas midiáticas – a circulação de saberes intangíveis, bem como a sua preservação, o que se dá pela ativação de processos mnemônicos por parte dos narradores de cada episódio que faz parte da coleção, que se encontra disponível em meio digital.

Em consonância com o projeto em questão, dado que ele se organiza em meios digitais, convocamos Reis (2018) quando este afirma que a narrativa digital «designa um modo de discurso que decorre da conjugação das categorias do relato literário e respectiva tradição compositiva, com instrumentos e com lógicas de computação desenvolvidas em ambiente eletrônico» (Reis, 2018: 313-314), aliado ao fato de que esse ambiente eletrônico encontra-se em plena transformação pelo advento da era digital que se caracteriza pela:

crescente velocidade de processamento de informação, a integração dinâmica de elementos multimídia (imagem, som, gráfico), o aumento da capacidade de armazenamento das mensagens produzidas, a evolução dos sistemas operativos, o investimento na portabilidade dos dispositivos de registo e recepção, o incremento das comunicações em rede e o surgimento de novos *media* (com destaque para aqueles que se integram no universo da internet) (Reis, 2018: 314).

No que tange ao registo e circulação das narrativas do projeto *À mesa portuguesa*, importante ressaltar que para sua análise exige técnicas específicas para a coleta de dados. Para fins deste artigo, escolhemos detalhar duas possibilidades: a entrevista feita pelo jornalista e a entrevista realizada pelo historiador.

Para Medina (1986), a entrevista jornalística procura elucidar temas propostos pela pauta das organizações de comunicação, principalmente os veículos de comunicação de massa. É o momento em que o jornalista obtém informações, porém, só elas não garantem a comunicação. É

necessário assegurar o diálogo entre os três atores envolvidos: a fonte, o repórter e o receptor (Medina, 1986), além da humanização da prática jornalística. Nesse sentido, «a experiência de vida, o conceito, a dúvida, o juízo de valor do entrevistado transformam-se numa pequena ou grande história que decola do indivíduo que a narra para se consubstanciar em muitas interpretações» (Medina, 1986: 6).

Assim, a autora afirma que:

A entrevista, nas suas diferentes aplicações, é uma técnica de interação social, de interpenetração informativa, quebrando assim isolamentos grupais, individuais, sociais, e pode também servir à pluralização de vozes e à distribuição democrática da informação. Em todos estes ou outros usos das Ciências Humanas constitui sempre um meio cujo fim é o inter-relacionamento humano (Medina, 1986: 8).

Medina (1986) diferencia o propósito da entrevista jornalística do propósito da entrevista das Ciências Sociais, ensinando-nos que «nas Ciências Sociais, busca-se rigorosamente uma amostragem, no jornalismo, o aleatório é o específico» (Medina, 1986: 8). Além disso, se ao jornalista cabe noticiar o ocorrido, ao historiador cabe elucidar o fato histórico pois, são profissionais que têm competências diferentes e, citando Otto Groth, a autora afirma que atualidade, universalidade, periodicidade e difusão são próprios do fazer jornalístico.

O historiador também pode fazer uso das narrativas para seu trabalho de compilação e análise dos acontecimentos passados, em específico por meio da metodologia da história oral. Para Meihy (2000), a história oral é

Um recurso moderno de apreensão de fontes orais que se tornam registros de situações que se comportam em três ramos principais: *história oral de vida*; *história oral temática* e *tradição oral*. Cada um destes itens implica

procedimentos próprios, independentes, mas que se encaminham para os mesmos objetivos, isto é, favorecer estudos de *memória e identidade*. (Meihy, 2000: 10)

Thompson (1992) defende que, por mais fictícia que seja, não existe uma narrativa que não tenha algum fundamento de verdade. No que diz respeito à história oral como metodologia de registo de ações do passado, Thompson nos ensina que:

A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. [...] Paralelamente, a história oral propõe um desafio aos mitos consagrados da história, ao juízo autoritário inerente à sua tradição. E oferece os meios para uma transformação radical do sentido social da história. (Thompson, 1992: 44)

Contudo, longe de serem campos opostos de atuação, tanto o historiador como o jornalista atua no trabalho de rememoração, dado que ambos fazem uma ação de seleção - ainda que de diferentes graus - e também a contextualização das ocorrências de uma história casual e temporal; é justo essa textura que dá sentido ao acontecimento (Babo, 2019).

No que diz respeito ao interesse e identificação pela história do “Outro”, Lima afirma que:

Contar e ouvir, ler e escrever histórias fazem parte intrínseca da nossa natureza como seres sociais. São elementos constituintes poderosos das civilizações, são o que nos dá identidade e sentido, tornando o mundo menos caótico para nossa consciência. Estão na base da organização dos povos e dos grandes movimentos religiosos, marcam presença nos grandes livros sagrados, habitam as lendas de povos nativos, frequentam as conversas de corredor e cafezinho nas empresas, particularmente na segunda-feira, após o

fim de semana do qual muitos saem com novidades estimulantes para contar aos colegas de trabalho. (Lima, 2014: 122)

Também de acordo com Lima (1992), as histórias teriam o papel de “humanizar” a narrativa comunicacional. Assim, o chamado jornalismo literário, que coloca a “cena” em primeiro lugar em detrimento do “sumário” (ou seja, os elementos sumários de uma notícia: o que, quem, quando, onde e porquê), tem por perspectiva inserir o leitor no ambiente do acontecimento que a matéria relata, dando a ele a possibilidade de imersão em um ambiente caracterizado pelo simbólico, pelo psicológico, pelo racional e pelo emocional.

No entanto, para toda história, há de se ter um narrador. Não qualquer narrador, mas um narrador que tenha ciência de seu papel na transmissão de uma experiência e que tenha apreendido também o dom da fala. Para Bosi (1987),

O narrador é um mestre do ofício que conhece seu *mister*: ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. Uma atmosfera sagrada circunda o narrador. (Bosi, 1987: 73)

Essa ideia de talento associada à experiência é também ressaltada em Walter Benjamin, quando este afirma que « O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes » (Benjamin, 1994: 201).

Benjamin, no mesmo referencial de Bosi, alerta que saber contar histórias constitui um dom. É um trabalho quase artesanal de comunicar. Comunicar experiências, comunicar conhecimento, comunicar tradições, sempre prendendo a atenção do público ouvinte:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo. E ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (Benjamin, 1994: 205)

Desse modo, Benjamin relaciona o contar e ouvir histórias a uma ação artesanal: fiar, tecer, modelar. Para o autor, ela deixa um rastro, uma marca, e a narrativa é vista como uma forma artesanal de comunicação. Da mesma forma é o cozinhar, um trabalho também artesanal, em específico no trato que o projeto *À mesa portuguesa* traz, e que envolve ações realizadas de forma bastante artesanal também: cortar, macerar, sovar, espremer, picar, temperar, misturar, e até mesmo acender um forno rústico e cozer.

Por fim, ao refletir sobre a relação narrador-ouvinte, Benjamin assinala que é importante assegurar a possibilidade de reprodução dessa narrativa, daí a importância da memória que segundo ele «é a mais épica de todas as faculdades» (Benjamin, 1994: 210).

3. O caminho do encontro com o “Outro” – O projeto *À mesa portuguesa*, uma questão política

Costa (2010) apontou para a falácia da imagem que Portugal tem de si, de ser um povo acolhedor e de brandos costumes, que encobre por vezes um racismo sutil. Essa visão é reafirmada pelo Relatório da Comissão Europeia contra o Racismo e a Intolerância (ECRI), instituída pelo Conselho da Europa. A ECRI⁷ possui a tarefa de monitorar as violações de direitos humanos, bem como questões de racismo e a intolerância,

⁷ Disponível em: <https://rm.coe.int/fifth-report-on-portugal-portuguese-translation-/16808de7db> Acesso em 28. Ago. 2021

xenofobia e antissemitismo. Em 2018, o relatório referente a Portugal fez uma série de recomendações visando à harmonização desses aspectos.

Spivak (2010), ao questionar se ao subalterno é dada a oportunidade de falar, de se exprimir ou se posicionar, infere sobre a tendência de marginalizar e esconder as experiências das minorias e dos oprimidos, o que constitui uma das estratégias universais de exclusão por parte dos discursos hegemônicos. A autora, nos ajuda a interrogar sobre o significado político dos materiais produzidos pelo projeto *À mesa portuguesa*.

Braga (2006) afirma que quando um produto midiático é posto em circulação na sociedade, há inevitavelmente interatividade, isto é, no desenvolvimento de um produto midiático, promove-se a construção de uma interação social mediatizada. Logo, o projeto *À mesa portuguesa* tem constituído um espaço importante e específico de interações mediáticas, sobre o qual é necessário refletir.

De acordo com o *site À Mesa Portuguesa*, sua proposta “é uma celebração dos sabores e tradições dos portugueses. É uma homenagem aos artesãos da cozinha portuguesa”, onde mais do que “ensinar a fazer pratos, as receitas contam a história de uma pessoa, de uma casa e de uma família”. Desse modo, podemos verificar que em *À mesa portuguesa*, através de seus produtos midiáticos, são geradas ofertas e interpelações aos seus usuários, favorecendo o diálogo intercultural, e conseqüentemente, contribuindo para a reflexão sobre a sua própria cultura – todos somos pertencentes a várias culturas – e a cultura dos “Outros”.

Em 2015, o *site À mesa portuguesa* colocou em circulação 20 (vídeos), de 4 a 6 minutos, e, entre 2016 e 2017, ofereceu três receitas, sem serem acompanhadas de vídeos. Os vídeos de 2015, são protagonizados por pessoas comuns, em que o espectador faz uma viagem às diferentes

experiências de vida que são apresentadas, as quais envolvem aspectos interessantes e particulares, sendo finalizadas com a proposta de “ensinar” uma receita em particular. Cada vídeo é resultado de uma experiência criativa relacionada a alguma região de Portugal e sempre acompanhado com a indicação dos laços com as tradições de família e/ou de trocas culturais, contribuindo para a construção de comportamentos solidários e respeitosos a sociedade, o que fortalece a proposta de interação relacionada à importância da união e do espírito de tolerância. Vejamos abaixo alguns exemplos.

Em *Paisagens*⁸, a história é contada por Vanessa Chrystie, filha de ingleses que cresceu em Lisboa, Portugal. Artista plástica, a narradora relata como conheceu seu marido, proprietário de uma quinta produtora de vinhos. A quinta onde reside com seu companheiro constitui fonte de renda para o casal e, principalmente de inspiração para seu trabalho: “Eu cresci não-portuguesa, sendo inglesa num país português, e é este lugar onde eu me sinto bem. E para eu conseguir ser eu, para conseguir trabalhar”.

A receita compartilhada é de uma bolacha de queijo, uma receita herdada de sua mãe inglesa. Tal como a produção de vinho, ela faz questão de ressaltar a importância da produção artesanal, afirmando:

Tem de ser tudo manual, não funciona dentro de máquinas. A receita é quase igual, mas o queijo tem de ser ralado à mão, à temperatura ambiente. É fazer a massa, deixar repousar a massa, porque ela precisa de tempo, como tudo, para descansar um bocadinho. Depois estende, cortar as formas e vai ao forno e quando sai está perfeito⁹!

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Ml3uUMHzlM> Acesso em 28. Ago. 2021

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Ml3uUMHzlM> Acesso em 28. Ago. 2021

E, principalmente, reforça que veio morar na quinta “por amor” afirmando que “a mesa é onde desaparece o frio” e “se a gente consegue sentar à mesa com alguém é por onde se constrói amizades”.



Fig.1: Paisagens, *À mesa portuguesa*¹⁰.

Fotografia de Manuel Gomes da Costa

Fonte: Disponível em: <http://www.amesaportuguesa.pt/paisagens-3>

O vídeo *Um pote no centro de tudo*¹¹, cuja narradora é Manuela Machado, traz uma receita muito tradicional em sua família, que demanda preparo e paciência, dado que o cozido por ela apresentado fica a noite inteira dentro de um forno vedado, para ser consumido, no dia seguinte. Ao tempo em que Manuela orienta sobre o preparo da – o arroz no pote – receita que está a desenvolver, também tece considerações sobre sua família. Diz ela que nessas ocasiões, “há questões familiares, há muita festa, mas há muita zanga também”. Verifica que, assim como não há

¹⁰ Disponível em: <http://www.amesaportuguesa.pt/paisagens-3/> Acesso em 30. Ago. 2021

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RpjlJ-sUrok> Acesso em 28. Ago. 2021

consenso sobre essas questões familiares, também não há consenso sobre o prato -, o arroz no pote. O arroz no pote era uma receita antiga, quase esquecida, e reconstituí-la foi um desafio, quando diz: “Eu tinha a memória daquele arroz que meu avô fazia quando cozinhava”. Manuela ressalta ser uma memória de um sabor peculiar e intenso, reforçado pelo sentido de partilha e encontro quando se está à mesa com uma receita que une, que ajuda a cimentar uma relação forte, como são as relações familiares, “para o bem e para o mal”. Na proposta intercultural aponta sobre a importância da cumplicidade entre todos pois, quando a família se reúne à mesa “é uma festa!” destacando que o arroz no pote é como aquelas “pessoas que não são consensuais, há quem goste muito, há quem não goste nada, mas também não há quem não aprenda a gostar”.



Fig.2: Um pote no centro de tudo, *À mesa portuguesa*¹².

Fotografia de Manuel Gomes da Costa

Fonte: Disponível em: <http://www.amesaportuguesa.pt/um-pote-no-centro-de-tudo/>

¹² Disponível em: <http://www.amesaportuguesa.pt/um-pote-no-centro-de-tudo/> Acesso em 30. Ago. 2021

No episódio *Bordar a vida*¹³, Conceição Pinheiro relata o quanto o pai tinha em mente fomentar a autonomia pessoal e financeira dos filhos, algo que se estruturava como uma luta consciente, principalmente para as mulheres – por isso ele incentivava seus filhos a plantarem legumes e hortaliças. Ela também relata sobre a experiência de ter vivido em África – porém, não especifica o país em que viveu. Relata que pouco se encantou com um presente inusitado: uma máquina de costura, ganha do marido, foi uma quase ofensa; porém, admite que o ato de bordar – em específico o lenço dos namorados, uma tradição da região do Minho – possibilitou a ela transmutar em panos e linhas os seus sentimentos, a poesia que deles emana. Bordar lenços dos namorados é algo que encheu sua alma, algo lírico e poético. Diz ela que “bordadeira nem precisa saber ler e escrever bem, mas ali tem há saber, tem alma, tem vida”. Além disso, para Conceição: “Eu não escrevo, não me sinto capaz para escrever o que eu sinto, mas eu sinto muita paz e até tenho reinventado pontos pra bordar, e aí eu deixo aquilo que realmente quero transmitir ou estou a sentir.” Vai fazer um último lenço para os filhos: “Tenho uma viagem marcada, mas para quando não sei, do que tenho nada levo, só levarei aquilo que dei”.

Tão artesanal quando os lenços multicoloridos é também a produção de uma tradição em sua família, que são as rabanadas, produzidas especialmente na época do Natal. É uma receita de família que traz uma calda muito específica, mas as quantidades não são reveladas - o que é revelado é o saber fazer: “Dou publicamente esta receita que até então ficava somente na família. [...] O Natal é uma festa do Norte, como deve ser de todo Portugal, mas existe uma alegria à mesa! onde a mesa pode estar bonita ou feia, mas não pode faltar alegria”.

¹³ Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=MuhnHMBIG3c> Acesso em 28. Ago. 2021



Fig.3 – Bordar a vida, *À mesa portuguesa*.¹⁴

Fotografia de Manuel Gomes da Costa

Fonte: Disponível em: <http://www.amesaportuguesa.pt/bordar-a-vida/>

4. À guisa de conclusão

Nosso intuito foi suscitar - e quem sabe despertar o interesse de pesquisadores - as possibilidades de caminhos alternativos para a comunicação intercultural. A importância de formas harmoniosas, solidárias e de efetiva coexistência pacífica requer a investigação e a atualização de discursos hegemônicos que geralmente não consideram a importância do diálogo intercultural.

O advento das tecnologias digitais e da interatividade tem possibilitado a gênese de uma nova cultura da memória como, por exemplo, o projeto *À mesa portuguesa*, que permite uma maior participação de seus usuários, que não são mais apenas passivos

¹⁴ Disponível em: <http://www.amesaportuguesa.pt/bordar-a-vida/> Acesso em 30 Ago. 2021

destinatários de informação, mas são produtores ativos de conteúdo e informação.

Ao proporem apresentar várias receitas da denominada “cultura nacional”, os vídeos proporcionam uma série de informações. A partir de cada testemunho, nós nos identificamos como portugueses em interação com representantes de outras culturas, estabelecendo trocas culturais como de idioma, dos laços afetivos e familiares, da culinária, das roupas, dos modos de fazer, do comportamento social, entre outros. A mensagem sempre termina com a reunião à mesa, momento em que são revelados os valores sobre a importância de estabelecer o diálogo, a interação - como, por exemplo, no vídeo *Vidas Ilustradas*, quando o autor, após abordar a receita de sua avó angolana, diz que o mais importante é “o convívio, a partilha, estar juntos é o mais importante”. Questões como, por exemplo, aproximações e trocas interculturais não são apresentadas como obstáculos; os vídeos reforçam que a visão etnocentrista não se sustenta, pois eles abrem espaço para o questionamento de muitos estereótipos e preconceitos que afetam as interações sociais. Cada vídeo compartilha não apenas uma receita, mas uma experiência pessoal/familiar, sempre interação com outros pontos de vista, geracionais e interculturais, que contribuíram para a formação de suas próprias opiniões e, conseqüentemente, para o enriquecimento da cultura nacional da qual se diz representante.

Compactuamos com as abordagens de Santos (2014) quando denuncia que a sociedade vive sob um discurso ilusório onde as possibilidades de sucesso de seus membros dependem exclusivamente de si mesmos e, quando o autor, aponta para a necessidade de se proceder um diálogo com «outras concepções da dignidade humana e outras práticas em sua defesa» (Santos, 2014: 24). Assim, o importante de se destacar é que, se a interculturalidade como prática ainda não existe, os

vídeos apontam para seu processo de construção. É necessário que os indivíduos devam primeiro reconhecer a (in)finitude de sua própria cultura, para depois apreciar outras possibilidades de existência humana.

Referências

- BABO, I. (2018). Média, tempo e memória. *Vista*, (2), 77-95.
- BAUMAN, Z. (2005). *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BENJAMIN, W. (1994). O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. So Paulo: Brasiliense.
- BOSI, E. (1987). *Memória e sociedade*. Lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz-Editora da USP.
- BRAGA, J. L. (2002). Aprendizagem versus educação na sociedade mediatizada. *Revista Geraes - Estudos em Comunicação e Sociabilidade*, (53), 26-39.
- BRAGA, J. L. (2006). *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus Editora.
- CABECINHAS, R. (2002). Media, etnocentrismo e estereótipos sociais. In *As Ciências da Comunicação na Viragem do Século. Actas do I Congresso de Ciências da Comunicação*. Lisboa: Vega: 407-418
- CABECINHAS, R. (2004). Representações sociais, relações intergrupais e cognição social. *Paidéia: 14*(28).
- COGO, R. (2012). *Da memória ao storytelling: em busca de novas narrativas organizacionais*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- CONSELHO DA EUROPA. (2008). *Livro branco sobre o diálogo intercultural "Viver juntos em igual dignidade"*. Estrasburgo: Conselho da Europa, 2008. Disponível em: https://www.coe.int/t/dg4/intercultural/Source/Pub_White_Paper/WhitePaper_I_D_PortugueseVersion2.pdf

- CONSELHO DA EUROPA. (2018). *Relatório da ECRI sobre Portugal* (quinto ciclo de controlo). Estrasburgo: Conselho da Europa. Disponível em: <https://rm.coe.int/fifth-report-on-portugal-portuguese-translation-/16808de7db>
- COSTA, A. (2010). *A criação da categoria imigrante em Portugal na Revista Visão: Jornalistas entre Estereótipos e Audiências*. Observatório da Imigração: Lisboa.
- HALL, Stuart. (1999). *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. São Paulo: DP&A.
- LE GOFF, J. (1996). *Memória e História*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- LIMA, E. P. (2014). Storytelling em plataforma impressa e digital. Contribuição potencial do jornalismo literário In *Revista Organicom*, São Paulo, n. 2, 118-12.
- LYOTARD, J. F. (2006). *A condição pós-moderna*. Trad. José Navarro. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MEDINA, C. A. (1986). *Entrevista*. O diálogo possível. São Paulo: Editora Ática.
- MEIHY, J. C. S. B. (2000). *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola.
- PEREIRA, R. (2013). *O anticomunismo na imprensa portuguesa de referência durante o período de 'normalização', 1980-2005: os casos DN, Expresso e Público*. Tese de Doutoramento. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais.
- REIS, C. (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.
- SANTOS, B. S. (2014). *Se deus fosse um ativista dos direitos humanos?* São Paulo: Cortez.
- SPIVAK, G. C. (2010). *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.
- THOMPSON, P. (1992). *A voz do passado*. São Paulo: Paz e Terra.

Radiodrama nos anos 1980: o projeto de produção da Lintas/Gessy Lever ¹

Eduardo Vicente ²

Ao falar sobre a produção de radionovelas no Brasil, Lia Calabre afirma que “na década de 1970 o gênero desapareceu, apesar de algumas tentativas isoladas de reativá-lo” (CALABRE, 2007, p. 82). Embora a afirmação seja, de um modo geral, correta, esse texto será dedicado a um projeto de produção que representou uma admirável exceção dentro desse cenário: ao longo da década de 1980, milhares de horas de programas ficcionais radiofônicos foram produzidas em São Paulo naquele que foi, sem dúvida, o maior projeto brasileiro do gênero durante o período. A empresa responsável por essa produção foi a Lintas, a housing agency da anglo-holandesa Gessy Lever (atual Unilever).

As radionovelas, séries e peças ficcionais criadas no projeto foram veiculadas – em alguns momentos – por mais de trezentas emissoras, localizadas principalmente em cidades do interior de estados das regiões Norte, Centro-Oeste e Nordeste do país. Essa comunicação busca oferecer um relato sobre esse projeto, discutindo questões como a importância do rádio dentro do cenário das comunicações do país no período, a relação que o projeto estabeleceu com a produção cultural independente paulistana e a atualização tecnológica que possibilitou para a produção

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Universidade de São Paulo. eduvicente@usp.br

radiofônica ficcional, além de apresentar algumas das obras produzidas e dos profissionais envolvidos.

Inicialmente, será oferecido um histórico da atuação das empresas Gessy e Lever no rádio brasileiro até a década de 1970. Depois, um breve olhar sobre o lugar do rádio no cenário das comunicações brasileiras durante a década seguinte. A seguir, será apresentado o projeto radiofônico da Lintas e detalhes sobre a formação da equipe, trabalhos produzidos, forma de distribuição dos programas e a sua base tecnológica.

Para a realização desse trabalho, contei com a colaboração de inúmeros profissionais e amigos. Valvênio Martins, Geraldo Leite, Nivaldo Ferraz, Zalo Comutti, Enéas Carlos Pereira e Chica Brother, que atuaram no projeto, tiveram a gentileza de me conceder seus depoimentos. As pesquisadoras Fabiana Nogueira e Viviani Alves, do Centro de História da Unilever Brasil, forneceram valioso material sobre o projeto de rádio e sobre a história da Gessy e da Unilever, composto por textos de pesquisa, um livro sobre a empresa, um *clipping* de jornais e revistas e centenas de horas de gravações. Carlos Minehira, meu ex-aluno de graduação na Universidade Anhembí Morumbi, apresentou-me um primeiro panorama sobre a produção radiofônica da Lintas que funcionou como um importante ponto de partida para esse texto. A todos, registro aqui meus sinceros agradecimentos.

A Gessy-Lever e os caminhos da *soap opera* brasileira

A história da Gessy remonta ao ano de 1897 quando, na cidade de Valinhos (SP), o veneziano José Milani, que importava produtos de limpeza, adquire uma pequena fábrica de sabão. A empresa assim formada, a José Milani & Cia, lança o sabão Minerva poucos anos depois e, em 1913, o sabonete Gessy (UNILEVER, 2001, p. 13-14), assumindo, em 1932, a denominação Companhia Gessy Industrial. Sua atuação no rádio

será bastante expressiva na década de 1940 tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, patrocinando “programas de aventuras como O Homem Pássaro; de música como Versos e Melodias Gessy e Alma Cabocla; de variedades, como o Grande Show Gessy; e de esportes, como Rádio Esporte Gessy.” (IDEM: 80-83).

Já a Lever Brothers surgiu em Bolton, Inglaterra, no ano de 1884, como um negócio de venda de sabão criado por William Hesketh Bolton em sociedade com seus irmãos. Sua grande inovação em relação aos concorrentes foi cortar o sabão em pedaços regulares e embalá-los, criando a marca *Sunlight*. Poucos anos depois, *Sunlight* já era o sabão mais vendido no mundo e a Lever ampliava suas atividades lançando os flocos *Lux*, para lavagem de roupas e, mais tarde, o sabonete de mesmo nome (UNILEVER, 2001: 12-13).

A empresa chega ao Brasil em 1929 como Sociedade Anônima Irmãos Lever e lança seu sabonete Lever em 1932³. A Lintas, Lever International Advertising Services, a *house agency* da empresa, é implantada no país em 1931.

Em relação ao rádio, a Lever foi uma das responsáveis, nos Estados Unidos, pela tradição das *soap operas*. Ela se tornou um dos maiores anunciantes da era de ouro do rádio norte-americano patrocinando programas como *Lux Radio Theater*, *The Bob Hope Show* e *Big Town*, com Edward G. Robinson (DOUGHERTY, 1983)⁴. No Brasil, um passo inicial em relação ao veículo foi dado em 1936, quando Rodolfo Lima Martensen, que se tornaria depois diretor da Lintas, funda a Companhia Royal de Radio Produções, a partir de um convite do Departamento de Propaganda da Irmãos Lever. Sua primeira produção será o programa *Hora Esquisita*,

³ O sabonete seria relançado no Brasil, com o nome Lux, apenas em 1963.

⁴ Todos esses programas permaneceram no rádio entre as décadas de 1930 e 1950, migrando depois para a televisão.

patrocinado pelo sabonete Carnaval, da Lever, e lançado em julho pela Radio Difusora de São Paulo.

Por anos a fio a Lever patrocinou programas de auditório da Rádio Nacional. E pôs o seu nome num de variedades, o Levertimentos, que era transmitido simultaneamente pela Nacional e pela Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro, e pela Tupi e Difusora, em São Paulo, movimentando uma constelação de que faziam parte, entre outros, Pixinguinha, o apresentador César Ladeira, as cantoras Marlene, Emilinha Borba e Ângela Maria, o maestro Radamés Gnattali e, em começo de carreira, um certo Chico Anysio (UNILEVER, 2001, p. 26)

Já em relação às radionovelas, a Lever, no início da década de 1950, passou

[...] não só a patrociná-las como também a produzi-las. A agência Lintas comprava textos e os distribuía, de graça, às emissoras, que os levavam ao ar, intercalando anúncios dos produtos da empresa. O advento das fitas magnéticas, no final da década, permitiu à Lintas entregar às rádios não mais textos, mas novelas gravadas. As fitas, que uma laboriosa rede de distribuição fazia chegar aos quatro cantos do país, vinham com os anúncios da Lever, além de janelas que as emissoras – cerca de 250, alcançando 23 milhões de ouvintes – podiam preencher como bem entendessem (UNILEVER, 2001: 27).

Esse modelo de distribuição dos capítulos das radionovelas através de fitas e sem pagamento pela veiculação será também a base projeto radiofônico dos anos 1980.

Em 1960, ocorre a aquisição das Indústrias Gessy pela Irmãos Lever, com a nova empresa assumindo a denominação de Indústrias Gessy Lever⁵. Considerando o período de seu surgimento, a Gessy Lever dedicará grande parte de seus esforços publicitários à televisão. As novelas continuarão a ser seu principal foco de interesse e ela patrocinará, entre

⁵ A denominação atual da empresa, Unilever, foi adotada em 2001.

outras produções, a versão televisiva de O Direito de Nascer, lançada em São Paulo e no Rio de Janeiro em dezembro de 1964 (UNILEVER, 2001: 29). Mas a empresa não parou de investir em rádio, ou mesmo em ficção radiofônica. A prática de produzir radionovelas, gravá-las em fita magnética e entregá-las às emissoras que, como vimos, foi iniciada nos anos 1950, manteve-se nas décadas posteriores.

A partir da aquisição da Gessy, essa produção passou a ser denominada Grande Novela Gessy Lever. O projeto de rádio dos anos 1980 foi resultado de uma atualização dessa estratégia. Valvênio Martins, produtor e pesquisador de rádio que atuou no projeto a partir de 1986, atribui as mudanças feitas a Castro Negrão, que assumiu a área de produção de rádio da empresa por volta de 1981.

Quando o Negrão chegou para coordenar esse Núcleo de Rádio da Lintas, que atendia basicamente à Gessy Lever, existia a Grande Novela Gessy Lever, que era colocada no ar de que maneira? Pegava-se na prateleira um texto pronto, acabado, antigo da Ivani Ribeiro [...], chamava de volta preferencialmente os mesmos atores que haviam feito aquilo no passado, na Rádio São Paulo [...] e aquilo era falado novamente. Aquilo era interpretado daquela maneira clássica da radionovela. E o Negrão achava aquilo muito chato [...] e começou a buscar no teatro autores que pudessem ter uma linguagem mais nova (MARTINS, 2009).

A penetração do rádio no Brasil na década de 1980

Geraldo Leite, que foi supervisor de planejamento de mídia da Lintas, explica a estratégia que norteou a ação da agência junto ao rádio:

A televisão tinha uma penetração horizontal no país naquela época talvez de 80% a 85% dos domicílios, alguma coisa assim. Mas quando chegava no Norte e Nordeste, ou por vezes no interior de alguns outros estados, essa penetração caía e era o rádio, que em geral era igual à televisão, que nesses lugares subia. Nas classes mais baixas, principalmente, a televisão não chegava, e

principalmente no interior do Brasil. [...] Nós sempre usávamos essa defasagem para dizer “olha, é aqui que o rádio tem que entrar”. Porque o rádio não só vai trazer uma parcela de cobertura que a televisão não alcança como vai trazer o que a gente chama de frequência, repetição da mensagem, mais barato do que a televisão (LEITE, 2014).

Geraldo observa ainda que as produções eram necessariamente para o rádio AM, já que o FM não se voltava às classes menos favorecidas e nem era tão presente no país, especialmente nas regiões visadas pelo projeto (LEITE, 2014). Em relação à questão da penetração do rádio, o projeto parece evidenciar um cenário onde as desigualdades regionais determinam grandes diferenças no que se refere aos usos sociais do veículo. Durante as décadas de 1970 e 1980, o rádio AM numa cidade como São Paulo, por exemplo, pode ser claramente dividido entre emissoras que buscavam ouvintes de baixa renda e das regiões mais periféricas através de comunicadores de grande penetração popular e, de outro, entre as que investiam no jornalismo, na prestação de serviços e na cobertura esportiva, visando as camadas médias da população. Assim, enquanto uma rádio como a Record, que ocupou o primeiro lugar de audiência em São Paulo durante boa parte desse período, apostava em nomes como Eli Corrêa, Zé Bértio e Gil Gomes, emissoras como Jovem Pan e Bandeirantes disputavam a atenção de um ouvinte em melhor situação econômica através do jornalismo, da informação sobre o trânsito e da prestação de serviços, bem como do público masculino através do noticiário esportivo e da transmissão do futebol.

Em outras regiões do país, especialmente no meio rural, no entanto, as demandas a serem atendidas parecem ter sido um tanto distintas, permitindo que a ficção radiofônica mantivesse uma significativa capacidade de atração sobre os ouvintes. De qualquer forma, deve-se considerar que mesmo o público dessas regiões estava se transformando

e, talvez, já não recebesse bem as produções tradicionais que normalmente eram oferecidas através da Grande Novela Gessy Lever, o que talvez ajudasse a justificar as mudanças propostas por Castro Negrão para a atuação da Lintas. Assim, as ações de promoção do projeto tiveram, prioritariamente, a função de afastá-lo da tradição do rádio e da própria Gessy Lever, mostrando que se tratava de algo novo. Uma reportagem de 1985, da revista *Afinal*, focada na divulgação do projeto, afirmava que

A radionovela quer conquistar novamente o público [...]. Mas não da maneira que conquistou o Brasil nos anos 50, com dramalhões e sustentada em interpretação empostada. Há três anos esse produto vem sendo rejuvenescido por uma equipe de jovens atores e autores de teatro. Um projeto supervisionado por Castro Negrão, da SSC&B Lintas, a agência de publicidade que há 35 anos é a responsável pela produção e distribuição da Grande Novela Gessy Lever. [...] Há três anos, somente 60 emissoras de rádio transmitiam suas desgastadas produções. Mas *Fábio e Joana* foi o marco divisor; escrita e dirigida por Carlos Alberto Soffredini, autor teatral consagrado com a peça *Carrera do Divino*, essa radionovela teve uma eficiente campanha de lançamento pelas emissoras do interior, e recebeu o interesse imediato de 180 rádios (AFINAL, 1985: 42).

A formação da equipe

Por sua proposta de renovação do gênero ficcional radiofônico, o projeto da Lintas assumiu grande proximidade com a cena cultural que se desenvolvia naquele momento na cidade de São Paulo. Geraldo Leite, que se tornaria um dos grandes apoiadores do projeto, foi trabalhar na Lintas ainda nos anos 1970. Ele se dividia entre suas atividades profissionais na agência e sua carreira artística no Grupo Rumo, do qual era vocalista. O pai de Geraldo, também publicitário, havia sido o representante em São Paulo da Rádio Nacional, do grupo Vitor Costa. Por conta disso, Geraldo sempre teve uma forte ligação com o rádio, tendo inclusive produzido, por

três anos, os anos 1970, o Programa *Noite Alta*, na Bandeirantes FM (LEITE, 2014).

Dois outros membros do Grupo Rumo, Helio Ziskind e Paulo Tatit, integrariam posteriormente o projeto, respondendo por boa parte das trilhas musicais produzidas. Por essa via, as produções assumiam uma certa proximidade com a nova cena musical que se constituía na cidade. Além deles, Wanderley Martins, ator, diretor e compositor musical que trabalhou junto a Carlos Alberto Soffredini no Grupo de Teatro Mambembe, também respondeu por algumas das trilhas musicais do projeto, assim como César Assolant, músico e compositor que acabaria depois se especializando na produção de músicas para o público infantil (especialmente discos e espetáculos de teatro).

Geraldo Leite já trabalhava na Lintas quando Castro Negrão foi contratado. Valvênio Martins chegaria à agência um pouco mais tarde, em 1986, para trabalhar mais diretamente com Negrão. Posteriormente, Valvênio trabalharia na BBC, na Rádio USP e na Rádio Cultura.

Entre os novos autores teatrais, Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) foi o primeiro selecionado por Castro Negrão para o projeto e, também, seu nome de maior destaque. Soffredini fundou, em 1976, o Grupo de Teatro Mambembe, que se voltava “para uma investigação junto às raízes da comédia de costumes e do circo-teatro” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). Entendo que essa ligação de Soffredini com a cultura popular acabou sendo decisiva para o seu grande envolvimento com o projeto radiofônico. Do Mambembe, além do já citado Wanderley Martins, participaram do projeto o músico e sonoplasta Sérgio Chica, além dos atores Rosi Campos, Ednaldo Freire e Flávio Dias, entre outros⁶.

⁶ Rosi Campos desenvolveu uma extensa carreira no teatro, na televisão e no cinema; Ednaldo Freire, ator, diretor, cenógrafo e professor de teatro, foi um dos fundadores do Mambembe; Flávio Dias é dublador de cinema e televisão desde a década de 1970, além de ator, radioator e diretor de dublagem.

Além de Soffredini, outros autores que produziram com certa regularidade para o projeto foram Alhyntor Magalhães Jr (Maga), que trabalharia posteriormente como roteirista em programas radiofônicos e televisivos; Enéas Carlos Pereira, autor de espetáculos musicais e produções das emissoras de televisão como Globo e SBT; Benê Rodrigues, dramaturgo, professor e diretor de teatro; Bosco Brasil, autor de teatro e televisão; entre outros. Entre os atores e atrizes listados nos créditos de algumas das produções destacam-se Iara Jamra, Wendel Bezerra, Sílvia Poggetti, Nancy Galvão, Eduardo Silva, Riba Carlovich, Nivaldo Ferraz, Oswaldo Boaretto, Dulce Muniz, Paulo Gorgulho, Fernando Petelinkar, Francesco Zigrino, Fernando Neves, Ariela Goldmann, Rodrigo Faro, Mauro de Almeida, e Luiz Carlos Bahia. O projeto contou também com locutores para a apresentação dos programas e dos comerciais produzidos, com destaque para Antonio Viviani, Gilberto Rocha, Guilherme Queiroz e William Bonner.

Entendo que essa longa lista de nomes demonstra o notável esforço de renovação de quadros que então foi empreendido. Isso permitiu que os programas apresentassem, em alguns momentos, um nível considerável de experimentalismo e, em outros, uma finalidade didática e informativa.

Ao mesmo tempo, é interessante observar que todo o projeto, embora envolvendo parte significativa de uma geração de escritores, atores e músicos que teria um papel expressivo no cenário cultural da cidade e do país, fosse voltado a um público que se encontrava fora do chamado eixo Rio-São Paulo, sendo essa, evidentemente, uma das razões para que o mesmo tenha permanecido praticamente desconhecido do meio acadêmico até o presente.

O projeto radiofônico

Embora várias matérias de jornais e revistas apontem que o processo de renovação da produção radiofônica da Lintas foi iniciado em 1981, aparentemente seu primeiro grande destaque foi a já citada radionovela Pablo e Joana, escrita por Carlos Alberto Soffredini em 1983. Com 120 capítulos, ela narrava a história de “um jovem ator de circo, de dezoito anos de idade, apaixonado pela filha de um magnata do café, de dezessete anos”. Pablo e Joana teria sido escrita em dois meses e sua produção contava com 40 atores” (VISÃO, 1983)

Falando sobre a obra, em julho de 1983, Edison Benetti, então diretor de mídias da Lintas, afirmava que a produção chegava a aproximadamente 200 emissoras de rádio, alcançando um público potencial de 15 milhões de mulheres acima dos 15 anos de idade e pertencentes às classes B, C e D, além de garantir 32.500 inserções comerciais nessas emissoras (MEIO & MENSAGEM, 1983). Também era apontado que o novo esquema de divulgação das novelas incluía o envio às emissoras de

cartazes, selos autocolantes, artes de anúncios para mídia impressa, *press releases*, chamadas sobre as cenas dos capítulos. Entretanto, o ponto que tem provocado maior interesse dos diretores das emissoras é o espaço que deixamos para que ele junte aos comerciais dos produtos Gessy Lever outros não conflitantes de anunciantes locais (MEIO & MENSAGEM, 1983).

A produção seguinte foi a adaptação de *Inocência*, do Visconde de Taunay, realizada por Benê Rodrigues. Em seguida, tivemos a maior produção de todo o projeto: *Anita, Heroína por Amor*, de Carlos Alberto Soffredini, que retratava a história de Anita Garibaldi. Havia, segundo os responsáveis pelo projeto, uma intenção de produzir enredos vinculados a diferentes regiões do país:

Pablo e Joana retratou o homem do interior paulista. Inocência falou do homem do Centro-Oeste brasileiro. Anita – Heroína por Amor [...] fala do Sul do país. Anita [...] é uma superprodução, com 156 personagens, interpretados por 76 atores; a trilha sonora foi feita pelo compositor e diretor musical (muito premiado pelos seus trabalhos no teatro paulista) Wanderley Martins (AFINAL, 1985).

Segundo Castro Negrão, a ideia era mapear todo o Brasil e “falar de suas regiões, seus costumes e sua linguagem através de uma história folhetinesca” (AFINAL, 1985). Soffredini fez uma ampla pesquisa para esse trabalho, que reproduzia tradições, sotaques e trazia músicas típicas do Rio Grande do Sul. *Anita* foi estrelada por Rosi Campos, teve 78 episódios e foi, também, a primeira obra radiofônica de cunho histórico de Soffredini, que faria pelo menos uma outra com esse caráter: *O Sal da Terra*, enfocando a Guerra de Canudos e com duração de apenas 30 capítulos. *O Sal da Terra* seria veiculada em 1987. Para a produção, Soffredini permaneceu durante três meses na região de Canudos, realizando uma pesquisa para o roteiro

Em julho de 1987, o projeto sofre uma importante alteração, com o surgimento da iniciativa da *Rádio-Criatividade Planificada Gessy Lever*, que modifica substancialmente a programação produzida. *Rádio-Criatividade* oferecia, para as mais de 200 emissoras atendidas, programas diários de aproximadamente 25 minutos de duração, que incluíam três minutos de comerciais de produtos da empresa⁷. Essa modificação ligava-se também a um processo de renovação e ampliação do quadro de profissionais envolvidos na produção radiofônica da Lintas. Valvênio Martins e Enéas Carlos Pereira entraram no projeto nesse momento, para a produção da radionovela *História das Copas*, que recuperava narrações radiofônicas da Copa do Mundo desde a década de 1930 (PEREIRA, 2015).

⁷ Como Rexona, Omo, Minerva, Claybon, Doriana, Close-Up e Brilhante, entre outras marcas.

Valvênio explica que a *Rádio-Criatividade* considerava um ciclo de programação de duas semanas. A primeira semana era ocupada pelo programa *Radiotexto*, que trazia minisséries de 6 capítulos ou até mais longas, produzidas por diferentes autores e transmitidas de segunda a sábado. O programa estreou com *O Sal da Terra*, de Soffredini, que possuía 30 episódios. Já para a segunda semana, eram produzidos três programas diferentes. De segunda, quarta e sexta, o *Rádio-Encontro*, programa musical que consistia em longas entrevistas com um determinado artista, feitas de preferência em sua residência. Na edição do programa, a entrevista era intercalada com músicas do repertório do artista. Baseado no programa televisivo *Ensaio*, produzido por Fernando Faro para a TV Cultura, esses programas traziam apenas a voz do entrevistado, nunca a do entrevistador. Segundo Valvênio, foram produzidos por volta de 70 programas dessa série, onde eram enfocados tanto artistas populares como nomes mais ligados à MPB (MARTINS, 2009). Entre os entrevistados, Valênio cita Luiz Gonzaga, Milton Nascimento, João Bosco, Elizeth Cardoso, Alceu Valença, Nando Cordel, Cremilda, Carlos Santos, Juca Chaves e Jerry Adriani. Para o programa sobre Luiz Gonzaga, por exemplo, Valvênio recorda que a equipe de produção permaneceu por três dias na casa do artista. A apresentação dos programas era feita por William Bonner (MARTINS, 2009).

Para as terças, era produzido o *Rádio-Riso*, que trazia normalmente um seriado, ou seja, episódios completos de uma história com um grupo de personagens fixo. Alynthor Magalhães Jr. e o grupo Irmãos Bambulha⁸ responderam por grande parte dessas produções, das quais o acervo do Centro de História não guarda, lamentavelmente, nenhum registro.

⁸ O grupo, formado por Marcos Carvalho, José Mombelli Jr., Nivaldo Ferraz, Riba Carlovich, Marcos Emílio Gomes e Reginaldo Canhoni, apresentava-se em teatros e produziu e apresentou, nos anos 1980, o programa humorístico *Não tranca que lá vem alavanca*, na Rádio USP FM.

Às quintas era veiculado o *Rádio-Romance*, que trazia histórias originais ou, o que era mais frequente, adaptações de clássicos da literatura, sempre em episódio único. Enéas Carlos Pereira talvez tenha sido o autor mais importante dessa série, embora Soffredini e Benê Rodrigues também tenham escrito textos para a mesma. Já *Histórias do Sertão*, veiculada aos sábados, trazia textos de Raul Reis, sempre com histórias completas e voltadas para o suspense e o mistério (MARTINS, 2009).

Enéas Carlos Pereira lembra que o ritmo de trabalho era muito intenso e que os três anos em que permaneceu no projeto representaram o momento de consolidação da sua carreira como roteirista (PEREIRA, 2015). A *Rádio-Criatividade* implicava na produção de um capítulo por dia de diferentes programas e Valvênio recorda-se de que trabalhava praticamente todas as madrugadas para finalizar os trabalhos. Comparando as atividades do projeto com aquelas desenvolvidas pelo setor de radiodramaturgia da BBC em Londres, onde trabalhou posteriormente, Valvênio observa que, na BBC, eram produzidas pouco mais de cinquenta peças ou episódios de seriados radiofônicos anualmente, enquanto na Lintas eram produzidas aproximadamente trezentos. Para Valvênio, a BBC tinha uma maior qualidade técnica em sua produção enquanto o projeto brasileiro se destacava pela criatividade (MARTINS, 2009).

A linguagem e as técnicas de produção

Valvênio Martins esclarece que uma questão central na busca por uma linguagem renovada para as produções do projeto era a da eliminação do narrador. Conhecido como “voz de Deus” ou “voice over”, é um recurso bastante tradicional na ficção radiofônica.

Assim, em muitas produções, houve um esforço para substituir o narrador por diálogos, monólogos e solilóquios, ainda que essa não tenha

sido a regra para todas as produções, especialmente para as escritas por Carlos Alberto Soffredini.

Em *Anita Heroína Por Amor*, por exemplo, o uso do recurso é constante, e a narração, feita por Dulce Muniz, é bastante tradicional e didática. Já em *O Sal da Terra*, produção que também exigiu a apresentação de uma grande quantidade de informações, buscando o rigor histórico, o narrador também esteve presente, mas assumindo um formato menos tradicional: com um forte sotaque nordestino, ele conversa diretamente com o ouvinte, narrando fatos ou versões da saga de Conselheiro que leu ou ouviu de diferentes fontes. Não se trata, portanto, do narrador onisciente. Em alguns casos, ele relata ter recebido informações de conhecidos ou de pessoas que procurou para saber mais sobre os acontecimentos. Em outros, alega ter lido sobre os fatos que narra. Também demonstra ter dúvidas, e chega mesmo a listar as diferentes versões existentes sobre um determinado acontecimento, sem tomar posição em relação a alguma delas. Nesses termos, é possível afirmar que o narrador representa o próprio Soffredini, que em sua pesquisa para a produção também consultou relatos e entrevistou moradores da região.

Além disso, Soffredini apresenta quase toda a trajetória de Antônio Conselheiro, desde o início de suas pregações pelo sertão, bem como seus pensamentos e traços de sua personalidade, através de seu diálogo interior com a santeira Joana Imaginária, que representa o elo do pregador com sua vida anterior⁹. Dentro de uma tradição já bem estabelecida tanto no rádio quanto no cinema, nos diálogos os personagens as vozes de Conselheiro e Joana têm o seu som modificado através de um efeito de

⁹ Antônio Conselheiro, segundo diversos relatos, conheceu Joana Imaginária em Santa Quitéria (CE). Joana produzia imagens de santos de barro e madeira e Conselheiro manteve com ela um relacionamento amoroso do qual nasceu seu último filho (ANDRADE, 2006: 22).

reverb que as diferencia das vozes dos personagens “reais” da trama ou mesmo da voz de Conselheiro quando dialoga com estes.

Já nas radionovelas mais curtas e nas produções de episódio único, a ausência do narrador é muito mais frequente.

Vale acrescentar que o uso da *voice over* em seu formato tradicional também chegou a causar incômodo entre autores das décadas de 1940 e 1950, quando as radionovelas viveram seu apogeu. Em depoimento ao Idart, José Castellar (1979), um autor muito atuante no rádio paulistano do período, recorda-se de uma radionovela em que, exatamente como Soffredini fez em *O Sal da Terra*, transformou o narrador em um personagem. No caso, um prisioneiro, que narra a história do interior de sua cela. O final dos episódios era marcado pelo som das batidas do carcereiro nas grades da cela e sua ordem para que o prisioneiro se recolhesse (CASTELLAR, 1979).

Outro ponto importante refere-se à questão das interpretações, onde a coloquialidade substitui a “voz empostada” que caracterizou o rádio dos anos 1940 e 1950. José Castellar, no depoimento já citado, lembra que autores como Thalma de Oliveira, Osvaldo Molles e Walter George Durst buscavam, já em sua época, uma interpretação mais natural para seus personagens, “evitando o caricato e o elitismo”. No caso das produções da Lintas, diversos dos depoimentos apontam que a grande referência para a atualização da linguagem foi mesmo a telenovela, que também prescindia do narrador onisciente e buscava – especialmente a partir dos anos 1970 – temas nacionais e interpretações menos carregadas¹⁰.

Além disso, as produções contaram com recursos técnicos inexistentes na “Era de Ouro” das radionovelas, como gravadores de fita,

¹⁰ A esse respeito de tema sugiro a consulta a VICENTE, E.; SOARES, R.L. Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras. E-Compós, v.19, p.1 - 17. Brasília: Compós, 2016. Disponível em <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1309>

mesas de mixagem, edição em multicanais, teclados sintetizadores, captação de áudio em externas e o uso de técnicas sofisticadas de remodelagem do som gravado.

Ao se referir ao uso de gravadores na produção radiofônica, o produtor e pesquisador alemão Werner Klippert afirmava, nos anos 1970, que “Em primeiro lugar, a técnica de gravação em fita tornou o trabalho artístico mais independente do acaso e, em muitos casos, tornou este trabalho possível pela primeira vez. Em segundo lugar, foram abertos novos campos de criação no terreno técnico.” (KLIPPERT, 1980: 27).

A utilização dos gravadores, num primeiro momento, permitiu que fossem feitas emendas nas gravações, de modo que elas podiam ser retomadas a partir do ponto em que tivesse ocorrido algum erro. Além disso, a partir do desenvolvimento das técnicas de mixagem, tornou-se possível a adição de efeitos sonoros e música a uma trilha previamente gravada. O projeto radiofônico da Lintas, manteve, nas produções, a rotina da gravação simultânea das vozes dos atores e, sempre que possível, dos efeitos sonoros de cada cena, o que permitia uma maior interação entre atores e contrarregras (MARTINS, 2009). Além disso, eram utilizados diversos microfones, ligados a uma mesa de mixagem, o que garantia um melhor controle dos volumes e equalizações individuais e oferecia maior liberdade de atuação aos participantes da performance.

A mixagem e edição final dos trabalhos eram realizadas no que Valvênio Martins definiu como uma “central técnica” formada por quatro gravadores de fita de 1/4 (rolo), sendo “um mestre, dois para voz e trilhas e um para ambientes, muitos ambientes, (...) mais dois pick-ups para acervos em disco e um gravador cassete” (MARTINS, 2009). Todos interligados através de uma mesa de mixagem.

Seguindo a tradição herdada do teatro, os efeitos sonoros das produções eram, quando possível, gravados pelos contrarregras

juntamente com as vozes dos atores. Eles dispunham de um arsenal de equipamentos que lhes permitia simular vários sons dentro de sua área de trabalho no estúdio (portas rangendo, brigas, sons de cascos de cavalos, fogo, etc). Outros sons podiam ser obtidos a partir de bancos de efeitos disponibilizados em discos ou fitas. Mas a real inovação do projeto nessa área foi a utilização, muito provavelmente pela primeira vez no rádio brasileiro, de equipamentos de gravação em externa para o registo de ambientes sonoros e sons específicos. Sérgio Chica (CHICA, 2014) cita gravações realizadas em fazendas, parques e estradas, entre outras locações, onde contou com um gravador Nagra, equipamento de longa história na produção radiofônica e cinematográfica¹¹.

As trilhas musicais das produções foram criadas, em muitos casos, por um único executante utilizando-se de um teclado sintetizador. Tais equipamentos também possibilitaram a criação de efeitos sonoros eletrônicos que foram incluídos em diversas das produções do projeto. Em seu depoimento, Valvênio Martins cita ao menos uma produção em que Helio Ziskind pode executar a trilha musical em sincronização com as vozes e efeitos já editadas, permitindo assim que a música acompanhasse perfeitamente as ações desenvolvidas na narrativa sonora.

Conclusão

Em novembro de 1990, o Jornal da Tarde anunciava o encerramento do projeto de produção da Lintas, apontando que, em relação às radionovelas, tratava-se do fim do “último núcleo de produção do gênero, que vinha sendo mantido desde 1951 pelas Indústrias Gessy Lever” (FERRAZ, 1990).

¹¹ O modelo Nagra III, por exemplo, lançado em 1958, era “um gravador com um sistema de velocidade estável, alimentado por pilhas, totalmente portátil. Inicialmente a sua produção foi direcionada para reportagens para rádio, mas, rapidamente, começou a ser utilizado para gravações para cinema.” (GUIMARÃES, 2002: 22).

Além da crise provocada pelo confisco econômico que marcou o início do Governo Collor, explicações mais específicas foram apontadas pelos seus participantes. Valvênio mencionou o alto custo da produção dos trabalhos e envio das fitas. Magalhães Jr reclamou da falta de pesquisas, que lhe permitiriam saber melhor para quem escrevia ou se os trabalhos estavam sendo bem aceitos. Hélio Ziskind, por sua vez, apontou a falta de inovação, propondo que fossem produzidos textos de autores como Beckett e Brecht para veiculação no rádio FM, de melhor qualidade sonora (FERRAZ, 1990). Em reportagem posterior era apontada também a questão do “avanço da televisão no mercado brasileiro” (BLECHER, 1991).

Entendo que o principal legado do projeto, para além do significativo acervo de produções ainda preservado e dos quadros técnicos e artísticos que ajudou a formar, está na afirmação da importância da produção radiofônica ficcional mesmo num período em que a televisão já tinha uma grande presença junto à população, algo a ser considerado principalmente no cenário atual, em que novos espaços de distribuição sonora, como o podcast, recolocam a questão do desenvolvimento de produções voltadas a esse e outros gênero ainda um tanto esquecidos do universo radiofônico brasileiro.

Referências

- AFINAL. No ar, mais uma Grande Novela Gessy Lever. In *Revista Afinal*, p. 42-45, 05/03/1985
- ANDRADE, J. W. (2006). *A Experiência Religiosa e Sociopolítica de Canudos: Aspectos Eclesiológicos da Comunidade de Antônio Conselheiro*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Instituto Santo Inácio.
- BLECHER, N. (1991, fevereiro 2). Falta de público faz Gessy Lever tirar do ar radionovela de 40 anos. Folha de São Paulo.

- CALABRE, L. (2007). No tempo das radionovelas. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo: PósCom-Metodista, a. 29, n. 49, pp. 65-83, 2º sem.
- CASTELLAR, J. (1979). *Radionovela: do passado às perspectivas futuras*. Transcrição de depoimento concedido ao IDART e disponível no Centro Cultural São Paulo. São Paulo.
- CHICA, S. (2014, novembro 12). Depoimento concedido ao autor.
- DOUGHERTY, P. (1983, abril 28). Lever Brothers Back on Radio. *New York Times*. Disponível em <http://www.nytimes.com/1983/04/28/business/advertising-lever-brothers-back-on-radio.html>
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Grupo de Teatro Mambembe. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399372/grupo-de-teatro-mambembe>.
- FERRAZ, P. (1990, novembro 12). *As radionovelas nos últimos capítulos. Longe de um final feliz*. *Jornal da Tarde*.
- GUIMARÃES, C. B. (2008). *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP.
- KLIPPERT, W. (1980). Elementos da linguagem radiofônica. In SPERBER, G. B. *Introdução a Peça Radiofônica*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária.
- LEITE, G. (2014, setembro 6). Depoimento concedido ao autor.
- MARTINS, V. (2009, outubro 16). Depoimento concedido ao autor e a Carlos Eduardo Minehira.
- MEIO & MENSAGEM. Radionovela: mídia eficiente. *Meio & Mensagem*, p. 23, 1ª. quinzena de julho/1983.
- PEREIRA, E.C. (2015, janeiro 20). Depoimento concedido ao autor.
- UNILEVER (2001). *Gessy Lever: história e histórias de intimidade com o consumidor brasileiro*. São Paulo: Unilever.
- VISÃO (1983, setembro 5). Radionovelas, novidades no ar. *Revista Visão*, p. 46.

José Castellar: o rádio como profissão ¹

Eduardo Vicente ²

Introdução

A obra e carreira de José Castellar (1923-1994), que atuou intensamente no rádio paulistano entre as décadas de 1940 e 1950, traduzem exemplarmente as tendências do rádio brasileiro no período. Ao longo de sua carreira, Castellar atuou em inúmeras emissoras de rádio de São Paulo, roteirizando e dirigindo programas de diferentes gêneros e formatos, com grande predominância do ficcional, e adequando suas produções ao gosto de diferentes públicos. O texto a seguir irá também apresentar algumas de suas obras, buscando, a partir de sua trajetória, iluminar o cenário radiofônico paulistano e algumas das principais características da produção então desenvolvida.

A base para a pesquisa aqui apresentada foram os depoimentos prestados pelo autor e disponibilizados pelo Acervo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo (CCSP), bem como o acervo de roteiros de Castellar que foi organizado por este pesquisador e encontra-se disponibilizado na ECA/USP³.

Inicialmente, será oferecida uma breve apresentação do cenário radiofônico paulistano do período e, a seguir, uma visão geral sobre a

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Universidade de São Paulo. eduvicente@usp.br

³ Conteí, para a organização do acervo, em 2012, com a fundamental ajuda de Rafael Venâncio, pesquisador de rádio e, naquele momento, estudante de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da ECA/USP.

carreira de José Castellar, juntamente com a descrição de algumas de suas obras mais significativas

Gostaria de agradecer à gentileza de Dora e Zeca, filhos de José e Heloísa Castellar, que apoiaram essa pesquisa e forneceram importantes informações sobre a vida e carreira de seus pais.

O cenário radiofônico paulistano

Embora seja inegável o papel da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, como a mais importante emissora da história do país e, portanto, uma referência fundamental para o rádio em todas as suas áreas de produção, é preciso considerar que São Paulo contou com uma importante produção radiofônica local, dotada de considerável autonomia, além de um amplo e significativo número de emissoras. Assim, embora tendo a emissora carioca como paradigma, é importante afirmar que a cidade de São Paulo desenvolveu uma tradição própria no rádio, na qual foram inúmeras as produções voltadas para a música, a história, os temas de sua atualidade e os seus personagens típicos. É de se supor que fizessem isso respondendo às demandas de um público local que a Nacional não poderia, evidentemente, atender de forma satisfatória.

Como exemplos de obras paulistanas voltadas para o local no sentido aqui proposto, tivemos produções críticas e politizadas como *A História de Zé Caolho*, de Dias Gomes; *Ópera em 1040 Quilociclos*, de Tulio Lemos; e *A História das Malocas*, de Osvaldo Molles. Porém, essa preocupação com o local se manifestava também em produções com outras motivações. Por exemplo, se a obra de Molles era fortemente influenciada pela literatura de Alcântara Machado, ela também se vinculava a uma tradição estabelecida nos programas radiofônicos humorísticos de São Paulo desde

os anos 1930, como *Cascatinha do Genaro* e *As Aventuras de Nhô Totico*⁴, que apresentavam personagens baseados em habitantes típicos da metrópole paulistana, tanto os vindos do interior de São Paulo e de outros estados, especialmente do nordeste, como os imigrantes italianos, espanhóis, portugueses e libaneses (Guerrini Jr., 2009).

Essa característica local da produção radiofônica paulistana talvez tenha sido favorecida também pela grande diversidade de programas produzidos na cidade durante o período, atribuída por Rocha e Vila (1993) à intensa concorrência entre as emissoras. José Castellar, em depoimento de 1978, acrescenta ainda que o rádio de São Paulo pagava salários sensivelmente inferiores aos praticados no Rio, o que levava a um êxodo dos astros e estrelas para a Capital Federal e obrigava as emissoras locais a uma constante renovação de seus programas e elencos (Castellar, 1978). Além disso, Lia Calabre aponta que havia uma “grande circulação de textos no eixo Rio-São Paulo. Oduvaldo Viana, Otávio Augusto Vampré, Ivani Ribeiro e Walter Foster atuavam muito mais em São Paulo, mas vendiam seus textos para emissoras de outras regiões do país. (Calabre, 2007: 75)

Assim, se tivemos um rádio marcadamente paulistano em determinados programas, tivemos também a versão paulistana do modelo que se tornava hegemônico através da Rádio Nacional, como as radionovelas e os programas de auditório, por exemplo. Patrocinado por grandes anunciantes nacionais e internacionais, esse rádio era legitimado por um *star-system* local, composto por autores, apresentadores, cantores e atores. É especialmente a esse rádio hegemônico que, como veremos, pode ser relacionada a produção de José Castellar.

⁴ *Cascatinha do Genaro* foi “apresentado por Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, primeiramente na Rádio Cruzeiro e, posteriormente, na Rádio São Paulo” (<http://www.dicionariompb.com.br/nha-zefa/dados-artisticos>, acessado em 04/08/2021). Vital Fernandes da Silva, o Nhô Totico, atuava pela Rádio Cultura (Guerrini Jr., op.cit.: 12).

Nelson Mendes Caldeira, em seu *Estudo Sobre a Rádio-Difusão em São Paulo*, publicado em 1942 pela Federação Paulista das Sociedades de Rádio, aponta que, naquele ano, o Estado de São Paulo contava com 42 emissoras de rádio contra 14 do Distrito Federal (que se somavam a outras 04 emissoras do Estado do Rio de Janeiro), 11 de Minas Gerais e 05 do Rio Grande do Sul – os Estados com o maior número de emissoras do país.

O Brasil contava, naquele momento, com 94 emissoras (Caldeira, 1942: 09) e o Estado de São Paulo respondia, portanto, por 45% do total.

O marco inicial do rádio de São Paulo é a criação, em 1923, da Rádio Sociedade Educadora Paulista. No ano seguinte, surge a Rádio Club São Paulo, segunda emissora da cidade (Tota, 1990: 44). Em 1927, ocorre a criação da Sociedade Rádio Cruzeiro do Sul, que interrompe suas transmissões depois de poucos meses de atividade, mas ressurgue, em 1932, já sob o controle comercial de Alberto Byington Jr., que atuava “na área de importação e comercialização de rádios e peças” (idem: 58)⁵. A partir da Cruzeiro do Sul, Byington formaria a primeira cadeia de emissoras do país, a Verde Amarela, que reuniu as emissoras Radio Philips do Brasil (RJ), Radio Sociedade Mayrink Veiga (RJ), Rádio Clube de Juiz de Fora (MG) e Radio Clube de Santos (SP) (Rocha & Vila, 1993: 46).

O ressurgimento da Rádio Cruzeiro do Sul aponta para a importante mudança trazida pelo Decreto 21.111, de 01 de março de 1932, que regulamentou a publicidade radiofônica. A partir dele, teremos a orientação comercial dominando as ações e os empreendedores privados substituindo as associações e sociedades sem fins lucrativos na gestão das emissoras. A Rádio Sociedade Record, fundada em 23/10/1928, sintetiza bem esse processo. A partir de 1931, sob a liderança de Paulo Machado de Carvalho, a emissora inicia a formação de um elenco próprio, volta-se a

⁵ Byington havia fundado, em 1928, a gravadora Colúmbia do Brasil, que posteriormente seria rebatizada como Continental Gravações Elétricas.

um público mais amplo e alcança grande sucesso. A emissora iria manter sua hegemonia em São Paulo por muitos anos.

Com o incremento das verbas publicitárias, no ano de 1933 duas novas emissoras irão surgir na cidade: a Rádio Sociedade Cosmo e a Rádio Difusora de São Paulo. A Cosmo foi fundada pela Organização Byington, tendo seu nome alterado depois para Rádio América. Já a Difusora foi criada por um grupo de empresários locais e, posteriormente, revendida aos Diários Associados, de Assis Chateaubriand (Rocha & Vila, op.cit: 46).

Nos anos seguintes, várias outras emissoras surgiriam, três delas sob o controle de Paulo Machado de Carvalho: Rádio São Paulo, que representou a volta, sob um modelo comercial, da Rádio Club São Paulo; Rádio Excelsior, a “face elitizada da organização Record” (Idem, p. 56) e a Sociedade Bandeirantes de Radiodifusão. Além delas, tivemos ainda as criações das rádios Tupan (depois Tupi), já como parte do grupo Diários Associados, e Cultura, criada por Olavo e Dirceu Fontoura, filhos do proprietário dos Laboratórios Fontoura, que produziam o Biotônico de mesmo nome (Guerrini Jr., op.cit.)⁶.

Em 1943, a Rádio Gazeta seria inaugurada por Cásper Líbero, assumindo o lugar da Educadora Paulista e, no ano seguinte, Oduvaldo Vianna, Julio Cozzi e Maurício Goulart criariam a Rádio Pan-Americana (Viana, 1984: 77). Porém, em 1946, enfrentando dificuldades financeiras, a rádio acabaria vendida, integrando-se às Emissoras Unidas, de Paulo Machado de Carvalho, como parte de um grupo formado por Record, Bandeirantes, São Paulo e Excelsior, além de outras emissoras do interior.

Na década seguinte tivemos o surgimento de três outras emissoras: a Rádio Nacional de São Paulo, fundada em 1952 e pertencente ao grupo de Vítor Costa; a Rádio Nove de Julho, ligada à Arquidiocese de São Paulo,

⁶ Em 1959, a Cultura será adquirida pelo grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand e, dez anos depois, pela Fundação Padre Anchieta, tornando-se uma emissora educativa (Guerrini Jr., op.cit.: 69-70).

inaugurada em 1953⁷; e a Rádio Eldorado, criada em 1958 como braço radiofônico do Grupo Estado (Vicente, 2011: 58). Esse era o grupo de emissoras atuante na cidade durante o período de atividades no rádio de José Castellar.

A carreira de José Castellar

José Castellar nasceu em Recife, em 18/03/1923, e mudou-se ainda criança para o Rio de Janeiro com a família. Segundo depoimento que concedeu em 21/07/1978 a Eliana Lobo de Andrade Jorge, o início de sua carreira como roteirista de rádio foi, em boa medida, casual. Em 1943, ainda residindo no Rio de Janeiro, ele se tornou redator de uma agência de publicidade, onde uma de suas primeiras atribuições foi a de escrever uma radionovela para o departamento de rádio da empresa (Castellar, 1978).

Embora ele não mencione o nome da agência em seu depoimento, tratava-se da Standard, criada em 1933 por Cícero Leuenroth e que tinha então como sua principal cliente a empresa norte-americana Colgate-Palmolive. Assim, José Castellar envolve-se com as radionovelas ainda num momento inicial dessa produção. Conforme observa Lia Calabre:

Em uma pesquisa de 1951, realizada pelo Anuário Brasileiro do Rádio com as agências de publicidade, uma das questões colocadas foi a de quem produzia os programas dos clientes das agências. O resultado foi de 31,4% dos programas feitos exclusivamente pelas agências; 31,4% dos programas feitos pela emissora sob a orientação artística e comercial da agência; 25,1% dos programas produzidos pela emissora, cabendo a agência a parte comercial; e 12,5 % dos programas ficavam totalmente a cargo das emissoras. Quando se tratava das emissoras do interior, a opção era de 46,2 % pelo envio de scripts; 30,7 %, pelo envio de programas gravados; e 23,1%, pela compra de programas existentes. (Calabre, op.cit: 80-81).

⁷ <http://radiogdejulho.com.br/historico>, acessado em 02/08/2021.

Algumas passagens do depoimento de Castellar atestam o modo como a produção de radionovelas era desenvolvida dentro da Standard e, também, sobre o controle que a agência buscava exercer sobre o trabalho de seus contratados – pedindo modificações no roteiro, inclusão de personagens e recursos narrativos etc. E embora Castellar achasse que o roteiro que escrevia “era apenas para treinar e depois iam jogar fora”, ele é avisado de que deve se apressar e que sua novela – que se chamava *Regeneração* e não consta do acervo – iria ao ar em breve, no Teatro de Romance dos produtos da marca Peixe, da Rádio São Paulo. Quando a data da estreia já estava próxima, ele é avisado de que a novela não será assinada por ele, mas por “João de Deus”, o pseudônimo utilizado por todos os escritores da agência e que funcionava, portanto, como uma espécie de assinatura da Standard nas produções de seus funcionários (Castellar, op.cit.)⁸.

Assim, fica evidente a intenção das agências de manter um controle rígido sobre os roteiros produzidos por seus funcionários e que ela os considerava como sendo de sua propriedade. É também evidente que o interesse comercial das agências e, mais especialmente, de seus clientes, seria sempre um fator crucial num campo de produção que, nesses termos, nunca seria completamente autônomo.

Em depoimento de 1979, Castellar admite que, quando havia liberdade na escolha do argumento e uma menor interferência da agência, ele se envolvia mais no trabalho. Mas em qualquer caso, segundo ele, havia sempre a intenção de levar ao público temas importantes e atuais, “envolvendo com o véu diáfano da fantasia a crua nudez da verdade”, ao

⁸ Segundo o depoimento, Castellar se mostrou insatisfeito com essa exigência e, numa solução conciliatória, a empresa definiu que as novelas de todos os autores seriam, daí em diante, assinadas com o pseudônimo Sérgio Castellar. ⁹ A primeira frase é, na verdade, uma citação imprecisa de Eça de Queiroz. A expressão correta, que Castellar utiliza em diversas de suas produções, é “sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia”, subtítulo do romance *A Relíquia*, de Eça de Queiroz, de 1887.

mesmo tempo em que “havia essa ginástica de, com a possível dignidade, mantermos o íbopo” (Castellar, 1979)⁹. Castellar acrescenta ainda que a radionovela começou em pleno Estado Novo e que, portanto, também era preciso enfrentar a questão da censura (Castellar, op.cit.).

Entendo que devemos considerar que a excessiva interferência das agências, nesse momento inicial da produção de radionovelas, estava associada, em alguma medida, também à incipiência do campo de produção, e não simplesmente a uma intenção de controle absoluto. Desse modo, na medida em que o campo se organiza, que sua lógica de produção se consolida e que começam a ganhar destaque as obras de autores que, como Castellar, conseguem fazer uma leitura mais eficaz das demandas do público, estabelecendo-se como parâmetros para os ingressantes, o controle das agências se torna menos presente.

Rapidamente, Castellar irá alcançar o que considera o seu primeiro sucesso desse período através de *Anel de Noivado*⁹, uma trilogia de radionovelas em que um anel une as trajetórias de diferentes gerações de mulheres de uma mesma família. Esse trabalho, que ele aparentemente já assinou com seu nome verdadeiro, também lhe garantiu um período de produção mais contínua, superando as limitações impostas pelas radionovelas de dois meses de duração (Castellar, op.cit.).

Vale observar que, mesmo residindo no Rio, desde a sua primeira produção Castellar acabou tendo suas radionovelas veiculadas por emissoras de São Paulo. Desse modo, toda a etapa inicial de sua carreira acaba ligada em alguma medida à cidade. Em função disso, ele passou a ouvir constantemente a Rádio São Paulo, que veiculou sua primeira radionovela e que, segundo ele, tinha boa recepção no Rio. Sua intenção era conhecer melhor as outras radionovelas que a emissora veiculava.

⁹ O roteiro dessas radionovelas não faz parte do Acervo Castellar.

Outro fato marcante lembrado por Castellar sobre seu período inicial no rádio, é o da chegada ao Brasil de Mr. Penn, gerente da Colgate-Palmolive transferido de Cuba: “Mister Penn veio entusiasmado com a radionovela, querendo lançar aqui e lançou ‘Em Busca da Felicidade’” (Castellar, op.cit.). Essa radionovela, como se sabe, é considerada a primeira radionovela veiculada no Brasil e foi ao ar em 5 de junho de 1941, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, numa adaptação de Gilberto Martins do original do cubano Leandro Blanco (Borelli & Mira, 1996: 34). Como Lia Calabre observa,

A produção de dramas radiofônicos se tornou um grande negócio em Cuba. A maior parte dos textos ali produzidos foi exportada para outros países da América Latina. O sucesso alcançado pelos dramas cubanos era inegável. No caso de países como o Brasil, havia a compra de alguns scripts cubanos que somente iam ao ar após sofrerem algumas adaptações. As emissoras brasileiras de médio e grande portes possuíam um grande número de escritores de radionovelas e de autores teatrais, que também se dedicavam a produzir textos específicos para radiofonização. Muitos destes foram contratados como autores exclusivos de determinadas estações de rádio, ou como escritores das agências de publicidade. (Calabre, 2006: 128).

A questão da importação dos roteiros é significativa para a carreira de Castellar porque por essa época ele será transferido para São Paulo, “entre outras coisas, para adaptar as novelas de Leandro Blanco”, sempre pela agência Standard e para a Colgate Palmolive (Castellar, op.cit.). A partir desse momento, ele irá se instalar definitivamente na cidade.

O Acervo Castellar

O acervo é composto pelos roteiros de 226 programas de rádio e televisão, de diferentes gêneros, incluindo radionovelas e telenovelas completas, programas de auditório, programas musicais, teledramas e

radiodramas. Desse total, temos 150 produções radiofônicas, sendo 102 de José Castellar, uma delas em parceria com Péricles do Amaral (*O Coração que eu Roubei*, de 1951); 10 de sua esposa, Heloísa¹⁰; e 05 assinadas por Fabiano da Assunção, pseudônimo que foi utilizado por Heloísa e, ocasionalmente, também por seu marido¹². O acervo traz ainda 24 roteiros de programas de Thalma de Oliveira, um de Gilberto Martins (*Pandemonio Gessy*, sem informação de data ou emissora), um de Cassiano Gabus Mendes (*Pantera Humana*, radiodrama escrito para o *Teatro de Emoção Gessy*, levado ao ar pela Rádio Tupi, em 1944), um de Lourival Amaral (*Seu criado, obrigado*, revista radiofônica de 1954 sem indicação de emissora) e 06 trabalhos dos quais não foi possível determinar o autor, mas que provavelmente são de José Castellar. Como obras de Castellar, foram considerados tanto os trabalhos de sua autoria como as adaptações e traduções realizadas por ele para o rádio.

O acervo abrange mais de 30 anos, sendo o mais antigo registro a radionovela *O Caminho do Pecado*, produzida para a Rádio São Paulo, em 1943, onde não foi encontrada referência ao autor, e o mais recente a telenovela *Papai Coração*, de 1976, adaptada por José Castellar para a TV Tupi a partir da obra *Mundo de Juguete*, do argentino Abel Santa Cruz. Dos 102 trabalhos radiofônicos do acervo assinados pelo autor, 56 trazem a indicação da emissora e estão distribuídos entre 07 delas: 21 para a Rádio São Paulo, 19 para a Rádio Difusora de São Paulo, 08 para a Rádio Tupi, 04 para a Rádio Nacional (tanto a do Rio quanto a de São Paulo), 02 para a Rádio Cruzeiro do Sul, um para a Radio Tamoio (RJ) e um para a Rádio Cultura. Há ainda trabalhos radiofônicos produzidos para agências de

¹⁰ Maria Josefa Castellar (1921-1995) casou-se com José em 1946 e adotou Heloísa como nome artístico para sua carreira de roteirista. Segundo depoimento que concedeu ao IDART, ela trabalhava na agência Standard como secretária e só se tornou roteirista a partir dos anos 1950, quando já estava na Rádio Tupi. Também por ter começado a trabalhar mais tarde como roteirista, sua produção está muito mais ligada à televisão do que ao rádio. ¹² Conforme informação fornecida ao autor por Dora Castellar, filha do casal.

publicidade como a J.W. Thompson e a já citada Standard. Dentre os patrocinadores mencionados nesses roteiros temos Velman, Valery, Loção Juvênia, Johnson & Johnson, Gessy, Farinha Maria, Biscoitos e Massas Piraquê, Biotônico Fontoura, Fundação Brasil, Goodyear, Magnésia Fluida de Murray, Aerovias Brasil e Colgate-Palmolive.

Uma análise do acervo oferece indicações sobre a trajetória profissional do autor. Entre 1944 e 1951, a quase totalidade das produções assinadas por Castellar foi feita para a Rádio São Paulo, sendo as poucas exceções destinadas às rádios Nacional e Cruzeiro do Sul. Entre 1951 e 1953, a Rádio Difusora de São Paulo torna-se o mais importante destino de seus roteiros. Entre 1954 e 1955, os poucos trabalhos que trazem indicação de data e emissora foram destinados em sua quase totalidade para a Rádio Tupi.

O trabalho para televisão de data mais antiga é *Noivado das Trevas*, telenovela produzida para a PRF-3 (TV Tupi) em 1952. Em 1955, surgirão os primeiros trabalhos para a TV Paulista (canal 5), emissora fundada por Oswaldo Ortiz Monteiro três anos antes. A partir de 1956, José Castellar, pelos roteiros contidos no acervo, passa a se dedicar exclusivamente à televisão. A colaboração com a TV Paulista irá se estender até 1966 e serão muitos os roteiros produzidos para essa emissora (teledramas principalmente, mas também programas de variedades, musicais e até um programa infantil).

Isso oferece um quadro bastante razoável das emissoras da cidade de São Paulo no período, bem como de alguns dos principais anunciantes e agências de publicidade do país. Entre os anunciantes, prevalecem os fabricantes de produtos para beleza e higiene feminina – as marcas nacionais Velman, Gessy, Valery, Juvênia e as internacionais Colgate-Palmolive e Johnson & Johnson. Esse cenário é coerente com aquele

descrito por Lia Calabre em sua pesquisa sobre o rádio carioca desse período, onde

O público-alvo das radionovelas era o feminino, os grandes anunciantes desse tipo de programação eram os fabricantes produtos de limpeza e de higiene pessoal. Uma pesquisa do IBOPE, realizada em janeiro de 1944, apontava a seguinte audiência para o período de 10h às 11h da manhã: 69,9 % de mulheres, 19,5% de homens e 10,6% de crianças. O horário matinal concentrava os maiores índices diários de audiência feminina (...). Até meados da década de 1950, a Sydney Ross foi a maior patrocinadora das novelas, seguida por Antisardina - o creme da mulher feminina; Óleo de Peroba; Colgate - Palmolive; Toddy do Brasil e Perfumaria Myrta Eucalol. A partir de 1955, os patrocinadores começaram a variar mais, podendo ser encontradas empresas de eletrodomésticos como a Arno S/A e a Walita ou de roupas íntimas como a DeMillus, Mourisco ou Alteza. (Calabre, 2007: 73).

Essa vinculação entre anunciantes de produtos de beleza e a produção ficcional demonstra uma clara aproximação com o mercado publicitário norte-americano de rádio, onde a denominação *soap opera* foi cunhada pela imprensa, ainda nos anos 1930, justamente para evidenciar essa conexão. Essas produções, na década seguinte 1940, iriam responder naquele país por mais de 90% do horário de transmissão diurna patrocinada das rádios (Allen, 1985: 16).

Exemplos de produções do acervo

Ofereço uma amostra mais ampla das produções do acervo em minha tese de livre docência, Radiodrama em São Paulo, Política, Estética e Marcas Autorais no Cenário Radiofônico Paulistano, defendida na ECA/USP em 2015¹¹. Para os objetivos dessa comunicação, serão destacadas obras do autor que sintetizam algumas das características

¹¹ A tese está disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-07042016-144646/ptbr.php>.

importantes de seu trabalho. Entre estas características, destaco inicialmente a grande quantidade de adaptações de obras literárias.

Diversas dessas adaptações foram apresentadas no programa Rádio Romance, da Rádio Cruzeiro do Sul, patrocinado por Magnésia Fluida de Murray, Saponáceo Radium, Desinfetante Astro e Casa Paraíso. Uma delas, *A Tragédia de Salomé*, uma adaptação livre da peça de Oscar Wilde incorporava, inclusive, o depoimento do escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo que, em sua juventude, conheceu Wilde. A adaptação foi desenvolvida por Castellar em torno do diálogo entre os dois romancistas.

Algumas das adaptações são bastante livres e mantém, em alguns casos, uma ligação tênue com o texto original. Dois exemplos, entre muitos, seriam as comédias *Meu Filho É Mais Velho Do Que Eu* e *Sonho De Uma Noite De Verão*, ambas sem indicação de data ou emissora e adaptadas, respectivamente, de obras de F. Scott Fitzgerald (*The Curious Case Of Benjamin Button*) e William Shakespeare (*A Midsummer Night's Dream*).

O roteiro de *Meu Filho É Mais Velho Do Que Eu*, de caráter cômico, é iniciado com a marcha carnavalesca *Mamãe Eu Quero* e um diálogo entre a cegonha e a morte, que trocam suas cargas por engano. Por isso, o bebê nasce velho. A história termina com o protagonista (Euzébio) gritando que quer mamar e a volta da marcha que iniciou o programa. Já a adaptação de *Sonho De Uma Noite De Verão*, embora refira-se, como o texto original de Shakespeare, a um tempo em que “havia fadas e gênios no bosque, perto de Atenas”, traz gírias contemporâneas e é toda construída num tom paródico.

Do *Teatro Goodyear*, produção patrocinada por essa fabricante de pneus e veiculada pela Rádio Nacional (aos domingos, das 18:30 às 19:00), o acervo conta com pelo menos cinco produções de Castellar, todas de 1945 e adaptadas de contos estrangeiros: *O coração humano* (*Human Heart*), de

Adela Rogers Saint Johns, publicado pela revista *Cosmopolitan* em julho de 1940; *O Colar de Diamantes* (*The Necklace*), de Guy de Maupassant, publicado pela *Reader's Digest*, em 1937; *A Árvore da Lembrança* (*White Oak*), de Walter Marquiss, publicado pela revista *Blue Book*, em novembro de 1944; e *Um Coração de Mulher*, versão brasileira de um conto da *Cosmopolitan* do qual não é apontado o nome do autor ou o título original. Esses radio-contos normalmente traziam um prólogo e uma apresentação dos personagens antes do início da trama propriamente dita.

Embora as produções do acervo não apontem tão claramente para essa questão, alguns desses programas patrocinados, que trazem as versões de obras internacionais, representam um aspecto pouco estudado da história do rádio no Brasil, que é o da força dos anunciantes internacionais, especialmente dos norte-americanos, e de sua influência sobre o rádio brasileiro em sua “época de ouro”¹².

O recurso às adaptações foi utilizado, como se sabe, por inúmeros autores de rádio. Diante da alta demanda de produções imposta pelo meio, entende-se que a adaptação era menos trabalhosa do que a criação de roteiros originais, além de permitir a utilização de autores e textos já consagrados junto ao público. Além disso, o conjunto de sua obra mostra que Castellar dominava a língua inglesa e tinha um considerável conhecimento sobre a literatura anglo-saxônica.

Como ilustração do universo das radionovelas escritas ou adaptadas por Castellar temos, entre outros exemplos, *A Lei do Coração*, de 1944 – uma das adaptações de textos de Felix Blanco feitas por Castellar para a Colgate-Palmolive. A produção era veiculada de segunda a sexta e teve a duração de 41 episódios, o que está de acordo com a afirmação de Castellar

¹² É razoável supor que essa influência tenha sido reflexo, ao menos parcialmente, da Política da Boa Vizinhança (*Good Neighbor Policy*), iniciada por Franklin Roosevelt em 1933 e intensificada durante a II Grande Guerra, especialmente a partir da instalação da base aérea norte-americana em Natal/RN, em 1942.

de que as produções para as agências de publicidade (no caso, a Standard) duravam por volta de dois meses. A trama se passa no tempo presente, durante a II Grande Guerra, portanto, e narra as desventuras de Alberto Reis, músico brasileiro que residia em Paris com sua esposa, a também brasileira Vitória. Alberto é perseguido pelos nazistas por apoiar a resistência e Vitória, segundo informam a Alberto, é capturada e executada pelos alemães. A novela começa já com Alberto residindo no Rio de Janeiro, sofrendo a dor pela perda de Vitória, e sendo consolado por Irene, a filha do agiota que atormenta a sua vida. Depois de algum tempo, e apesar da resistência do pai, Irene se casa com Alberto. Três anos depois, no entanto, Vitória regressa ao Brasil e a trama acaba girando em torno da questão da escolha de Alberto entre as duas mulheres. Um detalhe curioso sobre a obra é a de utilizar uma trilha musical original composta por duas canções: a *Canção de Alberto*, que teria sido composta por Alberto para sua esposa Vitória e que ele sempre executa ao piano, e a *Valsa de Irene*.

Outro aspecto interessante é o de que, juntamente com o roteiro, há no acervo uma correspondência enviada a Castellar por Oscar Reinoso, um representante da ColgatePalmolive. Em 22/01/1944, Reinoso informa ao “estimado amigo” estar devolvendo três capítulos, que Castellar lhe havia entregue no dia anterior, e explica: “Depois de ler, notei que no 3º capítulo entra Alberto doente, sem ter explicação alguma sobre essa doença. Rogo a você ver este negócio, para saber se há qualquer erro ou qualquer coisa que não está de acordo com o script original”. Entendo que isso demonstra a atenção que a Colgate dedicava aos programas que patrocinava e o seu profundo envolvimento com a produção das radionovelas.

Outra radionovela que merece destaque é *O Castelo Encantado* (Radio Difusora, 1945), produzida para o Radioteatro Biotônico Fontoura. A obra traz a indicação de ter sido baseada no romance *O Solar de Dragonwyck*, de Anya Seton, teve 19 capítulos e foi transmitida no horário

noturno (20:30 às 21:00) às terças, quintas e sábados. Ela é antecedida por um trailer (sete páginas de roteiro) que, assim como os trailers dos filmes atuais, assume a função de envolver e conquistar o ouvinte. O trailer, inicialmente, relembra que a novela anterior *Lua Sobre o Deserto*, “passava-se num ambiente exótico, romântico...”, no caso, como explica o personagem de um beduíno “entre as areias do deserto, onde raramente as palmeiras erguem a sua figura esguia...”. Afirmando que “o Radioteatro Bitônico Fontoura continuará apresentando a seus ouvintes novelas em ambientes estranhos, em épocas diversas, indo de encontro ao espírito romântico de toda mulher”, o narrador do trailer pergunta: “qual será o ambiente, exótico, distante e sedutor no qual vão acontecer as cenas cheias de romance e imprevisto da novela *O Castelo Encantado*?” Temos, em seguida, a apresentação das várias possibilidades: Espanha? Estados Unidos? China? Brasil imperial? Rússia? Para cada uma delas é apresentada uma transição musical, diálogos entre personagens e narrações sugerindo enredos e reproduzindo algumas informações (ou o senso comum) sobre esses países. Finalmente é revelado pelo narrador que o enredo

[...] passa-se nos Estados Unidos, em 1844, quando ainda havia senhores feudais, todo-poderosos, aristocratas que olhavam o povo com desdém... velhos puritanos, que estavam sempre a ler a Bíblia, e não toleravam que uma moça suspirasse de amor... e lindas raparigas sonhadoras que desejavam correr mundo, ver os arranha-céus de quatro andares de Nova York... poetas que cantavam as belezas do Novo Mundo ou as tristezas de uma cultura europeia desambientada no clima da América nascente e forte! (Castellar, 1945).

Outra produção que conta com um trailer interessante é a radionovela *O Sheik*, de 1950, baseada na obra homônima de E. M. Hull e escrita por Castellar para a Rádio São Paulo. A produção, com 31 capítulos

de 30 min. de duração, foi escrita para o Teatro de Aventuras da emissora e veiculada às segundas, quartas e sextas no horário das 21:30. Seu trailer de apresentação traz uma descrição (altamente ficcionalizada) do processo de criação do roteiro. O trailer é narrado pelo próprio Castellar (ou, mais provavelmente, por um radioator que o interpreta), e faz uma apresentação dos personagens – que, segundo o trailer, foram surgindo diante do autor em sua mesa de trabalho – e da trama. Esse trailer ocupa integralmente o que seria o primeiro capítulo da radionovela e atesta o prestígio que, àquela altura, Castellar já possuía junto aos ouvintes.

Também merece menção a série *Heroínas Anônimas*, escrita em 1946 para a Rádio Tupi. Nela, Castellar ficcionaliza as histórias de personagens reais. No caso, mulheres que inspiraram homens célebres. O acervo conta com programas dedicados a Emma Darwin (esposa de Charles Darwin), Maria Clemm (tia de Edgar Allan Poe), Ana Rutledge (primeiro amor de Lincoln), Lucia e Maria (inspiradores de Pasteur) e às mulheres da vida de Vitor Hugo.

Conclusão

Esse texto buscou oferecer um breve olhar sobre a obra e a carreira de José Castellar e, a partir da trajetória do autor, sobre o cenário radiofônico paulistano durante as décadas de 1940 e 1950, a “era de ouro” do rádio brasileiro. Com esse objetivo, foi apresentado o cenário formado pelas emissoras, agências publicitárias e patrocinadores, bem como algumas características da produção desenvolvida pelo autor.

Acredito que o exemplo de Castellar demonstra a existência, já nos anos 1940, de um significativo grau de organização do meio, com padrões de atuação já estabelecidos e um considerável nível de racionalização da produção. Também demonstra que, apesar do enorme espaço ocupado pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro nesse cenário, existia também uma

considerável produção radiofônica local – em São Paulo e outras grandes cidades brasileiras – que certamente merece um olhar mais atento por parte dos pesquisadores.

Outro aspecto que a amostra evidencia é a da grande influência da literatura sobre a produção radiofônica do período – especialmente através das adaptações de textos – e, mais especificamente, da literatura internacional. Isso pareceu se dever, no caso específico de Castellar, não apenas aos conhecimentos do autor como também à influência de patrocinadores internacionais, especialmente norte-americanos, através dos quais tivemos não só a adaptação de textos como a importação de gêneros radiofônicos – como o caso das radionovelas cubanas trazidas ao Brasil pela Colgate-Palmolive.

Mas entendo, acima de tudo, que falar do passado, no caso do rádio ficcional brasileiro, é também apontar para o futuro, especialmente nesse momento em que, através da prática do *podcasting*, temos o ingresso de um grande número de novos realizadores no espaço de produção antes ocupado exclusivamente pelo rádio terrestre e, com isso, a possibilidade de retomada desse gênero, que já ocupou um espaço central em nosso dial. Assim, um retorno aos autores da “época de ouro” do rádio brasileiro também pode ser uma fonte de inspiração para a retomada e atualização de tradições que poderão impulsionar um rádio mais diverso – estética, temática e socialmente – e, nesse sentido, mais democrático e politicamente relevante.

Referências

ALLEN, R. (1985). *Speaking of Soap Opera*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

- BORELLI, S. H. S. & MIRA, M. C. (1996). Sons, Imagens, Sensações, Radionovelas e Telenovelas no Brasil. In: *Intercom, Revista Brasileira de Comunicação*. São Paulo: Intercom, vol. XIX, n. 01, p. 33-57. Jan. a jun. 1996.
- CALABRE, L. (2006). *O rádio na Sintonia do Tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa.
- CALABRE, L. (2007). No tempo das radionovelas. In: *Comunicação & Sociedade*. São Bernardo do Campo: PósCom-Metodista, a. 29, n. 49, p. 65-83, 2º sem.
- CALDEIRA, N.M. (1942). *Estudo Sobre a Rádio-Difusão em São Paulo*. São Paulo: Federação Paulista das Sociedades de Rádio.
- CASTELLAR, J. (1945). *O Castelo Encantado*. Roteiro radiofônico. São Paulo.
- CASTELLAR, J. (1978, julho 21). Depoimento concedido a Eliana Lobo de Andrade Jorge. São Paulo: Idart/CCSP.
- CASTELLAR, J. (1979). Radionovela: do passado às perspectivas futuras. Depoimento concedido. São Paulo: Idart/CCSP.
- GUERRINI Jr., I. (2009). *Do Biotônico ao Palácio do Rádio: Um estudo sobre a Rádio Cultura de São Paulo, na sua fase de emissora comercial, com base nos documentos arquivados no Centro Cultural São Paulo*. Pesquisa docente. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero.
- ROCHA, V. L. & VILA, N. V. H. (1993). *Cronologia do rádio paulistano: anos 20 e 30*. São Paulo: CCSP/Divisão de Pesquisa.
- TOTA, A. P. (1990). *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.
- VIANA, D. (1984). *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Brasiliense.
- VICENTE, E. (2011). Música e disco no Brasil: a trajetória do Grupo Eldorado. *Comunicação e Educação*. São Paulo: ECA/USP, v.16. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/44865>

O designer e a TV no Brasil: anos 1970 e anos 1980

João Paulo Schlittler ¹

Introdução

Atualmente a atividade do designer gráfico ultrapassa os limites dos meios de reprodução tradicionais, como o papel e outros suportes materiais. Utilizando meios eletrônicos e digitais, o designer gráfico hoje cria e pensa a imagem em computadores. Essas imagens podem ser animadas e transformadas e têm várias formas de saída: impressas, na internet, na televisão, em painéis eletrônicos e celulares. Os formatos eletrônicos são em muitos casos dinâmicos, como os painéis animados que indicam o destino dos ônibus, permitindo múltiplas diagramações e a sobreposição de informações em um mesmo espaço. Um anúncio veiculado em sites na internet, conhecido como *banner*, também permite pequenas animações. Hoje, é cada vez mais comum escritórios de design trafegarem em diversas áreas, como *webdesign*, *vjing* e *Motion Graphics*.

Não existe em português um termo único para designar a área do design especializado no movimento de imagens. Uma série de termos são utilizados para referir-se a esse campo específico, como videodesign, grafismo eletrônico ou design de vinhetas. Nos Estados Unidos e recentemente no Brasil, predomina o termo *Motion Design*. A profissão do designer de televisão nos Estados Unidos se estabeleceu sendo conhecida como *Broadcast Designer*, para a qual existe uma associação profissional, a BDA (*Broadcast Designers Association*).

¹ Universidade de S.Paulo. joaopaulos@usp.br

Os pioneiros

Cyro Del Nero, um dos pioneiros em design para TV no Brasil, criador dos personagens Ritinha e Paulo que apresentavam o canal 9, nos conta do início da comunicação visual da televisão no Brasil, em entrevista concedida ao especial dos 55 anos da TV brasileira, apresentado na TVE em 2005. Ele descreve como Mário Fanucchi, diretor de arte dos primeiros anos da TV Tupi, criava cartões em preto e branco (Figura 1), que eram captados por uma câmera de televisão e exibidos sem movimento nenhum. Quando a TV Tupi adquiriu um *Gray Tellop*, os cartões utilizados desde o início da televisão tornaram-se menos estáticos, pois esse equipamento permitia reproduzir uma fileira de imagens, quebrando a monotonia.



Fig.1: Cartelas do interprograma da TV Tupi nos anos 1960.

Segundo um relato sobre o período no site ‘Memória da TV’, é atribuída a Fanucchi a autoria do “indiozinho”, símbolo da TV Tupy-Difusora. Junto com Armando de Sá, eles criaram *slides* e cartões que identificavam o canal durante os intervalos. Fanucchi, entrevistado no ‘Especial de 40 Anos de TV’ da TV Cultura em 1990, fala da necessidade de

criar “um índio mais simpático” do que aquele que aparecia no cartão transmitido na hora da troca de equipamentos e cenários:

Como se sabe, a necessidade de manter o interesse do público nas longas pausas entre os programas levava a criar coisas interessantes - ou tentávamos, pelo menos... era o que eu chamava de interprograma, muito mais que um intervalo, onde o segundo era supervalorizado. Nossa preocupação era estender de modo que permitisse a instalação de equipamentos e a mudança de cenário para o programa seguinte e criasse alguma coisa que tornasse aceitável esta demora. (40 anos de TV, 1990)

Ainda hoje, os interprogramas servem para resolver “buracos” na programação, assim como ilustrações e charges servem como coringas para equacionar a diagramação de um jornal ou revista. As vinhetas e os interprogramas têm, então, entre suas funções, preencher lacunas na programação de um canal de televisão, especialmente durante o intervalo comercial.

Anos 1970 - Hans Donner

Grandes mudanças ocorrem após a chegada de Hans Donner ao Brasil. Através da leitura de sua biografia publicada em 1996 (Donner, 1996), podemos compreender como se estabeleceu a profissão do videografista no país. Seu relato sobre sua primeira vinda ao Brasil, até o início dos anos 1980, está resumido nos próximos parágrafos:

Donner, austríaco, vivendo em Viena, toma conhecimento da agência de publicidade DPZ na revista *Novum Gebrauchgraphik*. Impressionado com o material publicado, resolve vir em 1974 ao Brasil e tentar um emprego. No Rio de Janeiro, conhece Walter Clark, que lhe oferece um contrato. Temporariamente de volta a Viena, descobre que a proposta havia sido cancelada. Mesmo assim, Hans Donner segue tentando e resolve desenvolver uma proposta de identidade visual para a TV Globo. Ainda na

Áustria conhece Rudi Bohm, quem foi fundamental para levar a proposta adiante. Rudi sabia operar a *Oxberry*, uma câmera de animação que custava em torno de meio milhão de dólares, e juntos conseguem a câmera emprestada para animar a logomarca.

De volta ao Rio de Janeiro, Donner apresenta novamente o trabalho a Walter Clark na TV Globo e, dessa vez, mostra a logomarca animada em uma sessão de projeção. Neste dia está presente também José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, conhecido como o “Boni”. Independente do alto custo da máquina necessária para produzir as vinhetas, Boni contrata Donner como *freelancer* e encomenda a câmera *Oxberry*, que chegaria ao país oito meses depois.

Em 1976 iniciava-se a transmissão de televisão em cores e a TV Globo estava prestes a celebrar seu 10º aniversário. Hans Donner apresenta uma proposta de pintura para a frota de veículos da TV Globo em tinta metálica prateada, aplicando neles a nova marca que havia criado para a emissora. A proposta foi aceita sem nenhuma restrição, pois Boni buscava naquele momento investir na imagem da empresa, o que era uma estratégia inédita para uma emissora de TV. Desta forma, Boni prossegue com inovações ao contratar o diretor musical Júlio Medaglia, quem introduziu o ‘plim-plim’, inicialmente apenas sonoro, separando o bloco dos comerciais da programação.

Neste período, Donner é contratado como diretor de arte da TV Globo. Ao redesenhar o logotipo inicialmente concebido como “Globo TV” para “Rede Globo”, Donner busca representar visualmente uma rede de TV. Devido a extensão territorial do Brasil, as emissoras de TV necessitam estações afiliadas e repetidoras, de modo a alcançar outras partes do país, mas o código nacional de telecomunicações limita o número de afiliadas que utilizam o mesmo nome. A estratégia da Rede Globo foi criar uma identidade visual forte baseada em um símbolo, uma tipografia distinta,

um partido estético moderno, permitindo que em todo território nacional as emissoras afiliadas fossem reconhecidas como integrantes da rede, mesmo tendo nomes diferentes, como RBS, TV Vanguarda, EPTV entre outras.

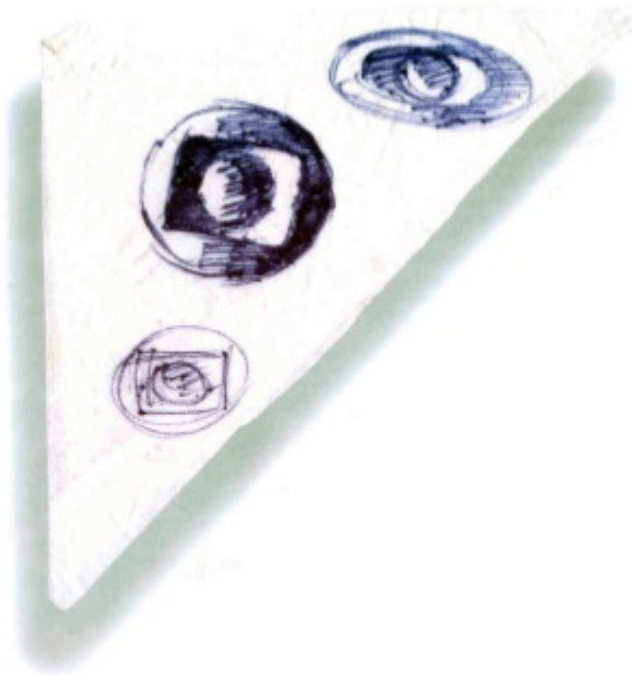


Fig. 2: Logomarca da Globo criada por Hans Donner em um voo cruzando o Atlântico.

Fonte: *The Universe of Hans Donner* (Donner, 1996: 2)

Donner passa então a ser reconhecido internacionalmente e surpreende pelo fato de seu trabalho ser inteiramente realizado em um país em desenvolvimento. Uma exposição itinerante de suas vinhetas influencia o projeto de comunicação visual do *Canal 13* na Catalunha e do *Channel 4*, um novo canal independente na Inglaterra.

Donner relata que em uma palestra para publicitários realizada em 1979, em São Paulo, José Dias, chefe de engenharia da TV Globo, o

contradiz em público ao afirmar que a câmera *Oxberry* que estava utilizando se tornara ultrapassada e que em um futuro próximo ele estaria utilizando a computação gráfica, a quem Donner responde que “a computação gráfica não tinha o refinamento que desejava” (Donner, 1996) - o que era uma reclamação comum dos designers ao serem apresentados às primeiras ferramentas de animação computadorizada nos anos 1980.

Um ano mais tarde, Rudi Bohm deixa o Brasil e Hans Donner acaba tendo que pedir ajuda a José Dias para realizar um projeto. Dias o envia para o *New York Institute of Technology* (NYIT), em Nova York, escola pioneira na pesquisa em CGI (*Computer Graphic Imagery*), onde criou o primeiro ‘plim-plim’ eletrônico. No entanto, como os resultados da vinheta produzida no NYIT estavam aquém do desejado, Dias sugere a Boni que invista na criação de uma empresa com três jovens norte-americanos em San Francisco, Califórnia. A proposta é levada a Roberto Irineu Marinho, presidente das organizações Globo, que decide financiar o grupo, formando a PDI (*Pacific Data Images*), que tornou-se uma das mais importantes empresas de computação gráfica do mundo.

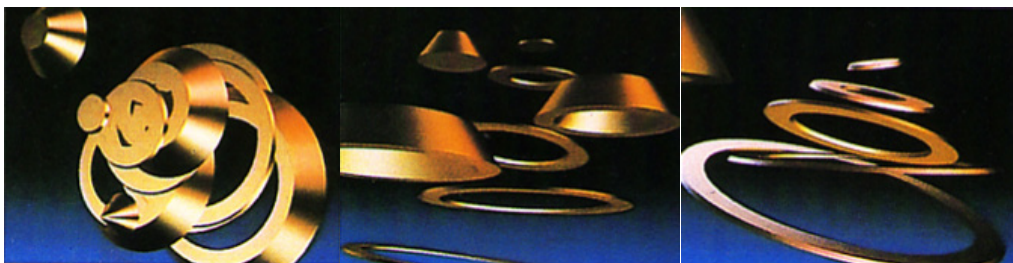


Fig. 3: Frames da abertura do *Fantástico* animada na PDI, em 1981.

Fonte: *The Universe of Hans Donner* (Donner, 1996: 89-92).

É importante ressaltar que na época vigorava no país a lei de informática, com o objetivo de desenvolver a indústria da computação no Brasil, praticamente proibindo a importação de computadores - que como vimos acabou incentivando justamente o contrário: empresas nacionais

passaram a investir em pesquisa e desenvolvimento de tecnologia no exterior, como foi o caso da Rede Globo com o NYIT e a PDI. No caso de emissoras de TV, a importação de eletrônicos era possível, embora com alíquotas de impostos altíssimas. Em 1983, finalmente instalou-se um núcleo de computação gráfica na TV Globo, dando continuidade ao desenvolvimento da área no país durante os anos 80. Além deste núcleo, foi criada também a Globotech, empresa que prestava serviços para o mercado publicitário e para outras emissoras ligadas ao grupo Globo, como a TV Monte Carlo e a Sociedade Independente de Comunicação (SIC), em Portugal.

Vídeo Independente, São Paulo anos 1980

Em São Paulo, no mesmo período, surgem produtoras independentes de vídeo, como o Olhar Eletrônico, a VTV e a Vídeo-Verso, que com a introdução do vídeo portátil e as possibilidades de linguagem, buscavam inicialmente um mercado diferente do mercado de produção do cinema publicitário. Na área de computação gráfica, pioneiros começam a montar pequenas empresas, como as produtoras paulistas Palette e a Badblock, que instalam o primeiro painel eletrônico de São Paulo, no Vale do Anhangabaú. A grande dificuldade dessas empresas estava na compra de equipamentos, cuja importação era restrita às emissoras de TV.

Uma das empresas criadas na época, a Vetor Zero, também de São Paulo, utilizava os computadores *Amiga*, que tinham um custo relativamente baixo quando lançados e fizeram muito sucesso no meio da comunicação visual devido às diversas facilidades gráficas que ofereciam. Com a diminuição da restrição das importações e o investimento de capital da TV Jovem Pan, a Vetor Zero cresceu nos anos 1990, quando foi possível comprar computadores *Silicon Graphics* e programas 3D, como o *Alias* e o *Softimage*. Essas máquinas permitiam realizar animações e efeitos como

os dos filmes de Hollywood, encontrando uma grande demanda no cinema publicitário nacional. A Vetor Zero começou com os sócios Alceu Baptista e Sérgio Salles e chegou a ser a maior empresa de computação gráfica da América Latina. Baptista, em entrevista por e-mail comenta:

Comecei em 1985, praticamente junto com a criação da Vetor Zero. Meu trabalho na época se dividia em ilustração e efeitos para filmes, tudo feito “analogicamente”, claro. Quando conheci essa tecnologia, pulei pra cima com tudo, porque era exatamente o que eu queria: fazer ilustrações com movimento. Na época, para se fazer algo assim, você precisava ser cineasta, ou animador tradicional, e eu nunca tive a paciência necessária. (Baptista, 2007)

Na mesma entrevista, quando indagado sobre os pioneiros do design eletrônico no Brasil, Baptista responde:

Embora um pouco mal visto atualmente, não posso deixar de mencionar o Hans Donner e seu parceiro tecnológico José Dias como grandes pioneiros. Foram as vinhetas da Globo que inspiraram os designers eletrônicos da minha geração. Naquela época era uma forma de expressão revolucionária. Usar computadores para criar vinhetas e aberturas era absolutamente visionário. E - acredite - era uma estética nova e encantadora. Ver aquelas formas geométricas dançando na tela com a perspectiva mudando tão suave e precisamente era inusitado e bonito, e foi o que me levou (e a outros colegas) a ir atrás de aprender a fazer aquilo. (Baptista, 2007)

Na década de 80, vemos produtoras independentes de vídeo se estabelecendo e o surgimento de uma linguagem visual possível através do vídeo. Alceu Baptista também comenta que a produção artística destas produtoras às vezes era confundida com a computação gráfica, talvez porque ambas fossem vistas como formas de expressão visual que utilizavam mídias eletrônicas. As produtoras de vídeo eram um canal para

os artistas e designers entrarem no mercado de trabalho da TV, pois nas emissoras, dominadas por técnicos, era difícil de conseguir um emprego. A realidade para os designers interessados em vídeo nos anos 80 era bem diferente daquela encontrada por Hans Donner na Globo porque, trabalhando diretamente com Boni, desfrutava de uma situação ideal para um designer.

As outras emissoras demoraram para conseguir equipamentos de computação gráfica. Para a maioria delas, os equipamentos eram caros e difíceis de serem adquiridos, e os poucos profissionais que tinham acesso a eles eram principalmente técnicos sem formação em design, que guardavam a sete chaves os truques da profissão. Os primeiros equipamentos gráficos que esses técnicos operavam eram os geradores de caracteres, que permitiam compor texto eletronicamente com recursos bem reduzidos, de forma que a utilização desses poucos contribuía para a qualidade estética das emissoras.





Fig.4 : Abertura de Ricardo Nauenberg para o seriado *Armação Ilimitada*, 1985.

Fonte: Memória Globo.

Alguns aspectos deste período podem ser compreendidos através de um relato de minha experiência pessoal. Em 1988, cursava o último ano do curso de arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e meu maior interesse era em design gráfico, uma profissão ainda pouco reconhecida no país, principalmente levando em consideração um interesse específico em design para TV. Assistia às vinhetas de Hans Donner, cuja tecnologia era fascinante, mas o design parecia ultrapassado e ditado pelas limitações técnicas da computação gráfica 3D. Na época, eu trabalhava como *freelancer* na Conecta Vídeo, uma das primeiras produtoras independentes de São Paulo. Aprendi a operar equipamentos de edição de vídeo, tendo

um interesse especial nas possibilidades de efeitos proporcionados pelo *switcher*, uma mesa de efeitos que permitia misturar diversas imagens eletronicamente, e percebi que podia utilizá-la para criar vinhetas gráficas. Usando recursos semelhantes, Ricardo Nauemberg criava aberturas para programas como *Armação Ilimitada* e o programa infantil *Juba e Lula*, na TV Globo, demonstrando que havia novos caminhos estéticos possíveis na televisão aberta.

O Olhar Eletrônico, produtora independente formada no início dos anos 1980 por um grupo de amigos da FAU, lança na época o programa *Crig Ra*, com o personagem Bob Mac Jack. Apresentado por Marcelo Tas, o programa tinha a “cara” dos anos 1980, com suas cores fortes e enquadramentos exagerados. Marcelo Machado, um dos integrantes do Olhar Eletrônico, entrevistado pelo telefone, nos conta que no período em que estudava na FAU, o grupo de colegas (composto por Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Beto Salatini e Dario Vizeu) formou o ateliê Mãe Janaina’s. Esse núcleo contava com a participação do designer Cesar Hirata² e de alunos contemporâneos da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, como Tadeu Jungle e Walter Silveira.³

² Cesar Hirata hoje é sócio do escritório paulistano da empresa de *branding global* Futurebrand.

³ Tadeu Jungle e Walter Silveira fundaram posteriormente a The Academia de Vídeo, uma produtora e escola de vídeo.



Fig. 5: Marcelo Tass como Bob Mc Jack no programa *Crig Ra*, produzido pelo Olhar Eletrônico.
Fonte: www.maisumteko.wordpress.com.

Em uma entrevista posterior, também via e-mail, pergunto a Marcelo Machado se havia no trabalho do Olhar Eletrônico alguma influência do design gráfico que se estabelecia nos anos 1980, ao que ele responde dizendo que todos tinham uma noção do que era o desenho gráfico, mas que a forma de produzir era muito baseada na informalidade, sem a preocupação de acabamento e pós-produção. “Havia sim algo do *punk* na atitude de que todo mundo pode fazer, de que o mal acabado também é legal, de que o tosco é super legal, de que quanto mais espontâneo e verdadeiro, melhor” (Machado, 2008).

Buscando compreender como eram criados os elementos gráficos dos programas do Olhar Eletrônico, pergunto sobre a função do designer neste período e se a direção de arte era coletiva ou se existia uma divisão de funções. Marcelo Machado responde, no mesmo e-mail:

Não existia. Tudo era feito coletivamente. O logo foi desenhado inicialmente pelo Fernando (Meirelles), mas todos nós demos palpite e a estética era

claramente a do linotipo, da gráfica antiquinha e manual. Quando entramos no ar (ao vivo na TV Gazeta), havia um *telecine* que exibia *slides*. O César Hirata, nosso ex-colega, nos acompanhou desenhando diretamente com caneta nanquim em diapositivos vazios. Era feito na hora, ali mesmo, rabiscado, à mão. (Machado, 2008)

Conheci Marcelo Machado em 1988, quando era diretor de programação do TV MIX, na TV Gazeta de São Paulo, onde culminaram as experiências do Olhar Eletrônico. Considerado um novo conceito de programação, o TV MIX ocupava todo o horário matinal e vespertino da TV Gazeta. No TV MIX não havia uma divisão entre programas ou temas. De certa forma, era um programa jornalístico, mas com espaço para performance e improvisação. Comecei a trabalhar na TV Gazeta como estagiário no departamento de arte e cenografia. A nova direção nessa época decidiu que o departamento de cenografia devia absorver o departamento de arte, passando a controlar a área visual do canal como um todo, devido ao desejo da nova gestão de renovar a imagem do canal.

Os recursos eram bastante escassos na TV Gazeta e tínhamos que nos virar com o equipamento que funcionava precariamente. Não havia nenhum computador gráfico na emissora, embora na época fossem habitualmente utilizados os da TV Globo. Havia no Controle Mestre⁴ um GCE (Gerador de Caracteres Eletrônico), utilizado para o *roll* de créditos no final do programa, mas pelas suas limitações tipográficas, o equipamento logo foi aposentado. O texto dos letreiros era composto por letras transferíveis *Letraset* brancas sobre um cartão preto, que em seguida era fotografado em um *Slide Kodalith* de alto contraste e, finalmente, inserido em um *telecine* que permitia sobrepor o letreiro sobre o vídeo ao vivo.

⁴ Do inglês *Master Control*, a sala de onde se controla o sinal da TV que será transmitido.

Eventualmente, fui chamado para animar logotipos criados pela DPZ para a TV Gazeta. Transformava esses logotipos e outros que eu mesmo criava em máscaras de alto contraste. Em seguida, esse material era captado por uma câmera e animado no ADO (*Ampex Digital Optics*), um equipamento de efeitos digitais para vídeo que permitia mover imagens eletronicamente. A Gazeta não tinha esse equipamento, mas havia um acordo com uma produtora de vídeo, a Diana Filmes, para utilizarmos a ilha de edição online de 1 polegada. Essa ilha era, na época, uma das mais avançadas e portanto era utilizada pelas agências de publicidade, por isso só tínhamos acesso a ela durante a madrugada.



Fig. 6: Ilha de edição no BBC Television Centre no final dos anos 1980. Essa ilha equipada com um ADO (*Ampex Digital Optics*) controlava *VTs Ampex 1"* e era similar a da Diana Filmes.

Fonte: www.vtoldboys.com.

Havia neste momento uma reação ao trabalho do Hans Donner, vinda de um grupo que buscava criar uma nova linguagem visual para a televisão. Foi como se o trabalho dele representasse o *establishment*, e

fosse necessário buscar uma outra forma gráfica. Marcelo Machado, na mesma entrevista citada anteriormente, comenta sobre o tema:

Sim, havia uma atitude crítica em relação a tudo o que vinha da Rede Globo. A gráfica do Hans Donner era uma das maiores representações do que ela representava: cara, tridimensional e platinada, ou seja, inacessível, distante e fria. O ‘plin-plin’ era associado ao regime militar, ao monopólio na televisão e o fato da estética metalizada, brilhante, tridimensional nos afastar do que fosse de cor pura e viva, bidimensional, com a marca da mão, humano, rabiscado (Machado, 2008).

Vários designers e videoartistas também estavam envolvidos com o *graffiti*, uma outra mídia alternativa que trafegava junto com os *fanzines*. Em termos tipográficos, elas buscavam quebrar o rigor e a higiene da tipografia moderna⁵. Na arquitetura, se discutia o pós-modernismo no período em que assistimos às primeiras intervenções de TVs piratas no Brasil (inevitavelmente, formato que mais tarde acabou sendo pasteurizado na forma de um programa na TV Globo). Essa intervenção deu-se logo após a invasão do sinal de uma rede de TV norte-americana por videopiratas, em 1987. Durante a exibição do seriado *Dr. Who*, no canal WTTW de Chicago, houve uma interferência no sinal televisivo pela transmissão da imagem do personagem Max Headroom, falando coisas incompreensíveis. Interessante notar que Max foi uma intervenção estética; sua imagem sintetiza os anos 80. Com traços nitidamente *New Wave*, é pós-moderno no sentido em que utiliza os artifícios da sociedade de consumo para manifestar uma ruptura, assim como na arte *Pop*.

⁵ Mais tarde, o movimento grunge incorpora o resultado destas experimentações, culminando com o projeto gráfico de David Carson para a revista *RayGun*, que nos coloca no período seguinte com a tipografia digital e a democratização das ferramentas de editoração eletrônica.



Fig. 7: Homem vestido como Max Headroom durante invasão de TV Pirata em 1987.

Assim como o punk se torna *new-wave* e consegue atingir uma grande parte da sociedade, a arquitetura pós-moderna passa a ser uma forma do modernismo aceita pela classe média. O *graffiti* com a tinta spray, a videoarte com a introdução do gravador de vídeo portátil e os *fanzines* reproduzidos em xerox são os novos meios de comunicação dos anos 80, facilitando produções independentes. Baseados em meios eletrônicos ou não, essas novas tecnologias, o spray, o xerox e o vídeo substituíram o pincel, o fotolito e a película cinematográfica. As novas ferramentas eram ideais para os artistas e designers que buscavam se expressar com dinamismo e instantaneidade.

Conclusão

Em seu livro *Designing Interactions*, Bill Moggridge (2016, p. xii) cita David Liddle, que afirma haver 3 fases na introdução de uma nova tecnologia:

1. Entusiasta – Que não se importa com as dificuldades impostas por novas tecnologias.
2. Profissional – Que normalmente utilizam mas não adquirem o equipamento e preferem que permaneçam difíceis de se utilizar.
3. Consumidor – Quando a tecnologia passa a ser menos importante do que ela pode fazer por ele.

Nos anos 80, vemos na área de design para TV uma transição da fase 1 para fase 2. Os técnicos se organizavam fechando o mercado e não difundindo o conhecimento, o que dificultava o acesso dos designers a certas funções, como operar equipamentos de ponta cujo trabalho era extremamente bem remunerado. Hans Donner e José Dias foram emblemáticos da fase 1, pois eles buscavam o desenvolvimento das novas tecnologias, estabelecendo um modo de operação que culminou na profissionalização, a fase 2. Nos anos 80, o Cursinho Objetivo e a Rede Globo promoveram o curso *Computer Man*, que visava formar técnicos na área. A seleção era rigorosa e somente candidatos com experiência em programação conseguiam entrar, deixando designers interessados de fora.

O amadurecimento da profissão do vídeo designer acompanha um período de democratização das ferramentas digitais. Por exemplo, o programa de composição de vídeo e efeitos especiais, o *Adobe After Effects*, é acessível ao consumidor, ou seja, um estudante de design ou um profissional que deseja utilizá-lo pode adquiri-lo e produzir em casa os mesmos efeitos vistos nos filmes de Hollywood.

Hoje podemos dizer que estamos passando da fase 2 para a fase 3. O designer prioriza as soluções criativas independente das restrições impostas pela tecnologia. O mercado de trabalho cresce e abre espaço para uma pluralidade de estilos ao incorporar um número maior de designers explorando os recursos da animação gráfica. A internet permite aos

designers o acesso à tecnologia e à informação, a possibilidade de trabalhar de modo independente e a interação coletiva.

Referências

BORGES, A. (2001). Anos 90: bits e pixels redesenham a década. In: *Revista Projeto Design*, edição 253 - março.

DONNER, H. (1996). *The Universe of Hans Donner*. Rio de Janeiro: Editora Salamandra.

FREITAS, L. F. (2007). *A vinheta e sua evolução através da história: da origem do termo até a adaptação para os meios de comunicação*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Porto Alegre.

MACHADO, A. (org). (2003). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural.

MERRITT, D. (1987). *Television Graphics: From Pencil To Pixel*. Van Nostrand Reinhold.

MOGGRIDGE, B. (2006). *Designing Interactions*, Massachusetts: MIT Press.

OLIVEIRA SOBRINHO, J.B. (2000). *50 Anos De TV No Brasil*. São Paulo: Editora Globo.

40 ANOS DE TV. (1990). Programa de TV exibido na TV Cultura. Disponível em: <http://www.museudatv.com.br/vinhe>

O movimento *V-Day* e o lema *#1billionrising*

Teresa Norton Dias ¹

*A minha experiência de vida tinha-me mostrado
que os dois assuntos [raça e sexo] eram inseparáveis,
que quando nasci dois fatores determinaram o meu destino:
ter nascido negra e ter nascido mulher.
(hooks, 2018: 33)*

V-Day

V-Day é um movimento ativista pelo término da violência contra as mulheres, as raparigas e o planeta. Acredita que, através da arte, se pode transformar a cultura de um povo e afirma-se como um exemplo de como: “[...] *the power of art can be used as a liberating tool for transformational holistic education and social justice.*” (V-Day, s.d.). Para ilustrar, este exemplo, aponta a peça de teatro *Monólogos da Vagina*, escrito por Eve Essler, em 1994, vista como teatro político, levada à cena em mais de 140 países, tendo angariado mais de 120 milhões de dólares que reverteram a favor das causas que apoiam. Defendem, no seu site, através do qual comunicam com a comunidade internacional, que

Activists look at the intersection of class, race, gender, environmental destruction, imperialism, militarism, patriarchy, poverty, and war, as women face abuse and exploitation across layers of systematic and societal oppression, with the most marginalized and excluded often facing increased levels of violence. (ibidem)

¹ UMa | CEMRI/Uab. teresa.dias@staff.uma.pt

E afirmam ainda, a propósito do seu posicionamento de abranger o planeta Terra, que

Including Mother Earth in our mission is an intentional step. We hope it will inspire our activists and audience members to stop and reflect on the connection between violence against women and girls and violence against our planet. The system of patriarchy that allows both to continue unfettered must be dismantled. (ibidem)

Afirmar que “O sistema de patriarcado que permite que ambas [a violência contra mulheres e raparigas e a violência contra o nosso planeta] continuem sem restrições deve ser desmantelado².” (ibidem) é a luta diária de milhares de mulheres e raparigas pelo mundo inteiro. Vejamos o exemplo de bell hooks sobre a dupla repressão das mulheres negras que sofrem, não só de sexismo, como de racismo: “Quando o movimento pelos direitos das mulheres chegou ao fim, nos anos 20 do século XX, as vozes negras que lutavam pela emancipação estavam caladas.” (hooks, 2018: 22). Hooks sustenta ainda que “[...] As negras foram instruídas a cuidar das necessidades domésticas e a gerar guerreiros para a revolução.” (idem: 23) e que “[...] ser forte face à opressão não é o mesmo que a ultrapassar; [...] não se pode confundir resistência com transformação.” (idem: 24-25), a transformação necessária para se admitir, que seja, um pedido de desculpas, algo raro de acontecer de forma sentida, como testemunha Anne Hill: “I cannot be satisfied by simply saying I’m sorry for what happened to you... I will be satisfied when I know there is real change and real accountability and real purpose.” (The Apology, s.d.). Outro dos problemas associados à luta feminina, além da resiliência e transformação:

² Tradução da autora: “The system of patriarchy that allows both to continue unfettered must be dismantled.” (V-Day, s.d.)

a total ausência de prestação de contas. O problema não é errar-se e pedir-se desculpa, mas evitar-se ter que fazê-lo, mostrando compreensão e reconhecendo o erro. Também aqui V (antes, Eve Ensler) deixa o seu testemunho com a publicação de *The Apology* e o site que lhe dedica. Temos então o problema do racismo, do sexismo e de uma total ausência de noção de que o poder patriarcal “[...] não é [um] privilégio só dos brancos de classe média alta, mas de todos os homens da nossa sociedade independentemente da classe social ou raça.” (hooks, 2018: 145), na certeza, porém, que “[...] raça e sexo são facetas imutáveis da identidade humana.” (hooks, 2018: 34), tal como o direito a falar e ser ouvido(a).

Proclamam para o *V-Day* uma visão, uma exigência, um espírito, um catalisador, um processo e, acima de tudo, uma data em que se celebra a luta contra a violência ao lado das mulheres cis-, mulheres trans-, e das que possuem identidades fluídas. Criaram várias linhas de ação e campanha e, de entre elas, ***One Billion Rising***, que de seguida analisamos.

[...] esta revolta colectiva começou a ser conhecida como «emancipação das mulheres» e, mais tarde, evoluiria e transformar-se-ia no movimento feminista. (hooks, 2020: 10)

One Billion Rising

Criada em 2013, esta campanha, intitulada *One Billion Rising* foi “[...] *the biggest mass action to end violence against women (cisgender, transgender, and those who hold fluid identities that are subject to gender-based violence) in human history.*” (One Billion Rising, 2021) Comemora-se a 14 de fevereiro e tem associada a canção *Break the Chain*, que se promove através de um vídeo-clip produzido por Eve Ensler e V-Day, dirigido por Tony Stroebel, escrito e produzido por Tena Clark com música de Tena Clark e Tim Heintz e coreografia de Debbie Allen. Tem ainda

vários tutoriais de como se executa o movimento coreográfico da canção, permitindo a sua fácil execução e reprodução.

Break the Chain é uma canção, mas também um lema que visa sensibilizar a comunidade internacional para a campanha global do *V-Day*. Cantada e dançada por mais de um bilião de vozes mostra-se como um grito de luta contra a estatística de que, uma mulher em cada três, são espancadas e violadas durante a sua vida. Com uma população mundial de 7 mil milhões de habitantes, isso traduz-se em mais de um bilião de mulheres e meninas. Em 14 de Fevereiro de 2013, um bilião de pessoas em 207 países, em que se inclui Portugal, gritou e dançou para exigir o fim da violência contra mulheres e raparigas.

Break the Chain tem letra de Tena Clark e música de Tena Clark e Tim Heintz. A primeira parte da canção até ao primeiro refrão, apresenta-se assim:

*I raise my arms to the sky
On my knees I pray
I'm not afraid anymore
I will walk through that door
Walk, dance, rise
Walk, dance, rise
I can see a world where we all live
Safe and free from all oppression
No more rape or incest, or abuse
Women are not a possession
You've never owned me, don't even know me
I'm not invisible, I'm simply wonderful
I feel my heart for the first time racing
I feel alive,
I feel so amazing
I dance cause I love
Dance cause I dream*

Dance cause I've had enough
Dance to stop the screams
Dance to break the rules
Dance to stop the pain
Dance to turn it upside down
Its time to break the chain, oh yeah
Break the Chain
Dance, rise
Dance, rise
 [...]

One billion rise. (Break the Chain, 2013)

Coreograficamente termina com o(a) intérprete em pé e um braço estendido para o céu, com o dedo indicador a apontar ou a dizer que cada um(a) é um(a) a manifestar-se: estamos aqui! Este movimento vem contrariar a visão de hooks e abalizar a sua previsão quando afirma que “[...] cada vez mais se fala do discurso feminista visionário apenas nos corredores da elite culta. Se por lá continuar, a mensagem feminista não será ouvida e, por fim, o movimento feminista acabará.” (hooks, 2020: 16). A reação em cadeia que o movimento conseguiu, a partir de um estímulo em torno de uma canção, a que o poema não foi indiferente e os movimentos coreográficos também não, reuniu pessoas simples à volta de uma grande e complexa causa: fazer-se ouvir e gerar mudança, não só a partir da audição, mas também da sua interiorização através da prática repetida dos movimentos coreográficos. Atravessou fronteiras físicas e culturais, envolveu homens e mulheres de todo o mundo, podendo aqui observar-se a “interligação de género, raça e classe” (hooks, 2020: 12), melhor dizendo, uma relação interseccional, que vem sustentar a perspectiva que “mudou a orientação do pensamento feminista” (ibidem) e que este vem depois, também comprovar, a “[...] necessidade em [se]

construir um movimento fundado nas massas a partir do já praticado [...] movimento pela emancipação da mulher” (ibidem).

Em Portugal há quem defenda que a sua discussão tardia se deve, também, ao facto de que o género se dançou primeiro e pensou depois, como atesta João Manuel Oliveira no seu prefácio à obra de Butler, *Problemas de Género* (2017), em português, defendendo que coreógrafos como Vera Mantero ou Francisco Camacho abordaram as questões de género logo no início dos anos noventa, do século XX, altura em que se iniciava a discussão tardia na academia com Lúcia Amâncio a liderar o processo. Oliveira fala de *Olympia*, de Mantero (1993). Em *Olympia*, Mantero aparece nua a responder à pergunta: “E se fosse a Olímpia a ler o [Jean] Dubuffet?” (Mantero, 2018 [1993]). Ainda que o mote da performance fosse uma pertinente questão, a pertinência do ato é: apresentar-se nua para chamar à atenção, nua para fazer “acordar” as pessoas. Mantero recorre à nudez, a solo, para chocar, para acordar, mas não diretamente para os problemas de género, ainda que para os problemas de género, pois fora necessário expor-se para suscitar reações. A *performance* é isso mesmo, um momento efémero de exposição, que se reforça na repetição em diversas localidades e ocasiões.

Francisco Camacho estreou *Nossa Senhora das Flores*, em 1993, um trabalho a solo cuja “história do corpo em dor e prazer” (Eira, s.d.) é contada através do movimento. Segundo André Lepecki (ibidem), *Nossa Senhora das Flores* é “uma coreografia de convulsão, de obsessão, de falha de sistemas fisiológicos, do corpo em colapso, de dança num absoluto prazer sensual no que supõe a sua invocação de espíritos, de ironia, de humor, de sensualidade e obscenidade.” (ibidem) – é uma coreografia da fisicalidade do movimento.

Da mesma forma que, em Portugal, Mantero e Camacho quiseram acordar as pessoas através da dança, no mundo inteiro, *One Billion Rising*

e *V-Day* procuram, ano após ano, que as pessoas se manifestem para: expressar a sua indignação, lutar por mais justiça, mudar o paradigma, exigir responsabilidade e, sobretudo, continuar com um apelo para que haja manifestação pelas mulheres marginalizadas e para que se trate das suas questões a nível nacional e internacional, apelando a uma nova energia artística (*V-Day*).

Que papel para os corpos? Que papel para a sexualidade? Que papel na abertura das “[...] possibilidades de género sem ditar os tipos de possibilidades que poderiam concretizar-se.”? (Butler, 2017: 18) Que papel performativo para o corpo? Podemos simplesmente ser homens e mulheres ou precisamos de criar personagens à medida das funções e do corpo que “parece ser muitas vezes um meio passivo que é significado por uma inscrição, a partir de uma fonte cultural percebida como «exterior» a esse corpo.”? (idem: 259). Um corpo, “[...] como o meio que é preciso destruir de transfigurar para a «cultura» emergir.”? (Butler, 2017: 261) Como responder a tantas questões levantadas pela leitura de Butler (2017) e pela vontade de continuar a trazer à discussão a tantas vezes questionada sexualidade versus identidade de género que, segundo Butler (2017) continua atual. Que papel para o corpo físico e performativo, na luta pela afirmação do direito à equidade de género? Gritemos “RISE”! Precisamos de transgredir? Segundo Butler (2017), para Mary Douglas (1991),

As crenças relativas à separação, à purificação, à demarcação e ao castigo das transgressões têm como principal função sistemática uma experiência essencialmente desordenada. E só exagerando a diferença entre dentro e fora, por cima e por baixo, masculino e feminino, com e contra, se cria uma aparência de ordem. (Douglas apud Butler, 2017: 262)

Terão Mantero e Camacho desafiado as crenças culturalmente estabelecidas de que Butler fala quando defende que, na análise da obra de

Douglas “[...] os tabus sociais instituem e mantêm as fronteiras do corpo enquanto tal.”? (Butler, 2017: 263) Esse parece-nos claramente ter sido o papel do e da intérprete, colocando o seu ato performativo à disposição pública da obra que, ainda que efêmera, se valeu da sua repetição em espaços nacionais e internacionais, tornando o seu gesto cúmplice de uma mensagem contra a ignorância e comportamentos xenófobos e homofóbicos. Terão desafiado uma sociedade católica, de crenças deveras enraizadas? De certo que a sua arte trouxe à tona temas como o do corpo performativo nu, no caso de Mantero e a utilização exacerbada do físico e de alimentos como adereços e o que fazia com eles, como demonstram as imagens disponibilizadas em Eira (s.d.), no caso de Camacho.

Voltamos então, ao ponto que lançou esta reflexão: o do papel das artes, nomeadamente das artes performativas a par das atividades de movimentos como *V-Day* e *One Billion Rising*, na luta contra a violência contra mulheres e raparigas. Pelos resultados apresentados na sua página *web* estes movimentos espalham a mensagem e dela vão dando nota e visibilidade. Este, é apenas um exemplo do que por todo o mundo movimentos e organizações não governamentais procuram, e a quem se deve dar voz. Em Portugal é coordenado por Janka Striffler, a partir de Tamera, no Alentejo, e do Centro de Investigação e Educação para a Paz.

Notas finais

A revolução feminista iniciou-se nos anos 60 do século XX, mas na terceira década do século XXI ela continua a ser necessária e ativa. Disto é testemunha *V-Day* e a sua atividade em torno de *One Billion Rising*. Tendo dito isto, sabemos que o movimento feminista não criou “[...] uma revolução feminista constante. Não acabou com o patriarcado nem erradicou o sexismo, nem a exploração e a opressão sexistas. Como consequência, as conquistas feministas estão sempre em risco.” (hooks,

2020: 15) Esta realidade que nos assola diariamente, traz consigo a preocupação de se estar atento(a) a ações contra as mulheres e raparigas, na violação dos seus direitos, numa participação cívica e ativa. Aquilo que movimentos como *V-Day* conquistam diariamente constituem apenas um alerta, dependendo a sua eficácia da ação de todo(a)s nós em sociedade. Em agosto de 2021, mês em que escrevo estas notas finais, o mundo assiste a uma tomada de poder pela força das armas, pelos talibãs, no Afeganistão: o que será das mulheres e raparigas daquele país? Uma pergunta que a realidade violenta nos obrigará a assistir: uma privação de todos os direitos adquiridos nas últimas duas décadas.

Referências

- AMÂNCIO, L. (2003). O género no discurso das ciências sociais. *Análise Social*, vol. XXXVIII (168), 687-714. Disponível em https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/18123/1/ArtigoG%c3%a9nero_AnaliseSocial2003.pdf
- BUTLER, J. (2017). *Problemas de Género*. Lisboa: Orfeu Negro.
- BREAK THE CHAIN (2013, outubro 10). (Ficheiro de Vídeo). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yhgI4EWYgvQ&t=9s>
- CRENSHAW, K. (2002). Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial e relativos ao género. *Estudos Feministas*, Ano 10, 1º semestre, 171-188. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPNJZ397j8fSBQQ/?lang=pt&format=pdf>
- DOUGLAS, M. (1991) [1969]. *Pureza e Perigo: Ensaio sobre as noções de poluição e tabu*. Lisboa: Edições 70.
- EIRA (s.d.). Disponível em <https://eira.pt/>
- HILL, A. (s.d.). In *The Apology*. Disponível em <https://theapologybook.net/>
- HOOKS, B. (2020). *Teoria Feminista da margem ao centro*. Lisboa: Orfeu Negro.
- HOOKS, B. (2018). *Não serei eu mulher? As mulheres negras e o feminismo*. Lisboa: Orfeu Negro.

LEPECKI, A. (s.d.). In *Eira*. Disponível em <https://eira.pt/nossa-senhora-das-flores/>

MANTERO, Vera (2018) [1993]. Olympia. In *O Rumo do Fumo*. Disponível em https://www.orumodofumo.com/pt/em-circulacao/olympia-de-vera-mant_13

NOSSA SENHORA DAS FLORES (s.d.) [1993]. In *Eira*. Disponível em <https://eira.pt/nossa-senhora-das-flores/>

ONE BILLION RISING (2021). Disponível em <https://www.onebillionrising.org/>

OLIVEIRA, J.M. (2010). Os feminismos habitam espaços hifenizados – a localização e interseccionalidade dos saberes feministas. In *ex-aequo*, (22), 25-39. Disponível em http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So874-55602010000200005&lng=pt&tlng=pt

O RUMO DO FUMO (2018). Disponível em <https://www.orumodofumo.com/>

SPIVAK, G.C. (2021). *Pode a Subalterna Tomar a Palavra?* Lisboa: Orfeu Negro.

STRIFFLER, J. (2020). “What Does Freedom Really Mean?” One Billion Rising with tamera & The Odemira Women’s Prison. In *Tamera*. Disponível em <https://www.tamera.org/article-1-billion-rising-2020-in-odemira/>

TAMERA. Centro de Investigação e Educação para a Paz. Disponível em <https://www.tamera.org/pt/>

V-DAY. Disponível em <https://www.vday.org/>

V-DAY (2013, outubro, 7). (Ficheiro de vídeo). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yhgl4EWYgvQ&t=9s>



A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org