



Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Douglas de Magalhães Ferreira

**CINEMA EM PALAVRAS: ROTEIROS NÃO FILMADOS DE JOAQUIM PEDRO
DE ANDRADE**

Araraquara – SP

2020

Douglas de Magalhães Ferreira

**CINEMA EM PALAVRAS: ROTEIROS NÃO FILMADOS DE JOAQUIM PEDRO
DE ANDRADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: relações intersemióticas

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Bolsa: CAPES.

F383c	<p>Ferreira, Douglas de Magalhães</p> <p>Cinema em palavras : roteiros não filmados de Joaquim Pedro de Andrade / Douglas de Magalhães Ferreira. -- Araraquara, 2020</p> <p>212 p. : fotos</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientadora: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan</p> <p>1. Cinema e literatura. 2. Roteiros cinematográficos não filmados. 3. Joaquim Pedro de Andrade. 4. Antropofagia (Movimento literário). 5. Intermidialidade. I. Título.</p>
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Douglas de Magalhães Ferreira

**CINEMA EM PALAVRAS: ROTEIROS NÃO FILMADOS DE JOAQUIM PEDRO
DE ANDRADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: relações intersemióticas

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Bolsa: CAPES.

Araraquara, 29 de junho de 2020.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Programa de Estudos Literários da FCLAr/UNESP

Membro titular: Profa. Dra. Juliana Santini

Programa de Estudos Literários da FCLAr/UNESP

Membro titular: Profa. Dra. Luciana Corrêa de Araújo

Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar

Membro titular: Prof. Dr. José Luiz Passos

Departamento de Espanhol e Português da UCLA

Membro titular: Prof. Dr. Adilson Inácio Mendes

AGRADECIMENTOS

Registro aqui meu sincero e entusiástico OBRIGADO – do latim *obligare*: “ligar por todos os lados, ligar moralmente” – a todos os familiares, amigos, colegas, professores, coletivos, instituições e seus funcionários que me apoiaram incondicionalmente no decurso dessa empreitada. Não pairam dúvidas de que a autoria destas páginas é tão minha quanto deles. Portanto, gostaria de agradecer...

À *minha mãe*, Bete, socialista convicta que, aos 46 anos, então já com três filhos, concluiu a graduação em Serviço Social, graças a programas governamentais. Sua vida se fez assim, de frequentes demonstrações da necessidade de se perseverar frente às aflições diárias e de se acalantar o sonho existência afora. A seus conselhos e brandura inconfundível, recorri em inúmeras ocasiões. Dizem que é dela que emana todo o amor do mundo...

A *meu pai*, Zé, que, sobre as rodas de um caminhão, deparou-se com realidades diversas de todas as regiões brasileiras, delas colhendo experiências e narrativas talvez inimagináveis até mesmo para a melhor das narrativas, na literatura ou no cinema. Com sua simplicidade, disposição e teimosia típicas, mesmo ausente por conta da profissão, jamais deixou de se fazer presente e suprir nossas necessidades.

A *meu irmão*, Gu, que, com sua serenidade inabalável e talento musical desmesurado, compôs as trilhas de nossa infância, também conhecida como “um dos meus filmes prediletos”. Foram inúmeras as brincadeiras juntos: de trilhas por canaviais de cana-de-açúcar a maratonas de jogos eletrônicos.

À *minha irmã*, Ca, que, com sua ansiedade vibrante e ousadia inspiradora, não se acomodou na condição de caçula e lutou contra o machismo nosso de cada dia. Com ela, aprendi que podemos ser o que quisermos ser. Doceira, administradora e arquiteta promissora, é fã de Oscar Niemeyer, amigo do Dr. Rodrigo, pai de Joaquim Pedro, cuja obra é objeto deste trabalho... Sacaram?

À *minha companheira*, Maria Luiza, Malu, Ma ou pequena..., que revolucionou minha vida. Bióloga e veterinária, tomou-me como cobaia para sua teoria da evolução e me fez de fato evoluir. Dela partiu, inquestionavelmente, o mais determinante incentivo para o retorno aos estudos acadêmicos, após tantos anos de inércia. Idealista, desapegada, audaz, obstinada, alegre, musical – sabe de cor qualquer letra do cancionário popular brasileiro! –, defensora aguerrida da causa animal e ambiental, companhia ideal para todas as horas e literal coautora de alguns dos trechos deste trabalho. Nos últimos anos, sobretudo durante os seis meses em que estive no exterior e nos meus períodos de maior fragilidade (com direito a

inflamações na região lombar e longas semanas de angústia), sacrificou-se como ninguém, não esmoreceu e jamais cessou de me apoiar. Se de minha mãe emana todo o amor do mundo, para ela, Malu, converge todo o meu.

Aos seres caninos de nossas vidas, Laika, Verônica (Decide NÃO Morrer) e Fumaça, cujo companheirismo, humildade e obstinação vêm me tornando um ser melhor a cada dia de convivência, que tem lá também os seus percalços... por culpa nossa, os humanos do quinteto.

Aos amigos e amigas, mestres, doutores e doutoras, Érika Bergamasco Guesse (a Kasinha), Lucas Zaffani dos Santos, Ana Carolina Caretti, Deborah Garzon, Rosana Pugina, Murilo Reis, Luiz Sampaio Júnior, Emerson Cerdas, Levi Merenciano, Cristiane Passafaro Guzzi e Sérgio Muknicka, cujas calorosas prosas, travadas em Jaboticabal ou Araraquara, tornaram a vida suportável. Seres generosos e pesquisadores notáveis, com eles pude dividir aflições de ordem pessoal e acadêmica.

Ao amigo Rodrigo Martins Ramassote, cujo imperturbável espírito investigativo e habilidade de concatenação de ideias constituem, para mim, fonte de admiração inesgotável. Servidor do IPHAN, exímio pesquisador e cinéfilo “das antigas”, foi ele quem me sugeriu, durante uma de nossas tantas perambulações pelas frias noites da cidade de São Carlos, a obra de Joaquim Pedro como objeto de estudo ainda para o mestrado.

Ao casal de amigos Michael Rocha e Michele Duarte, ex-alunos do curso de Letras que se tornaram meus mestres prediletos. Educadores admiráveis e cujos traços como companheirismo, benevolência, sagacidade aliada a certa ingenuidade, disposição e militância política são contagiantes e inspiradores.

Aos amigos e amigas Brenda Esquer, Isaac Gimenez, Charles Repaglia, Benjamin Burt, Kristal Bivona, Simone Alexandrino, Michelle Medrado, Ana Cernov, Aluska Suramma, Schuyler Whelden e Claudio Ramos. *À estimada família* Maudonnet: Janaina, Rogério e Caio. *Aos demais integrantes* do Coletivo Por um Brasil Democrático – Los Angeles. Parceiros e parceiras dos mais variados cantos do globo e muito diferentes entre si, mas aparentados pela generosidade. Sem o apoio, a companhia, a militância, a musicalidade, a prosa e a poesia deles no exterior, minha primeira experiência em terra estrangeira não teria sido tão intensa e, ao mesmo tempo, tão serena.guardo ansiosamente pelo reencontro, aqui, aí ou acolás.

Aos camaradas do Núcleo PSOL Avaré, sobretudo Beto Bannwart; do Coletivo Helenira Resende de Avaré, especialmente Nico Nogueira Alves; e do Projeto Cordão, principalmente Rafael Valim e Camila Valim. Graças a eles, venho superando o meu

semianalfabetismo político e encontrando formas de prosseguir a luta em tempos tão sombrios para o nosso país e o mundo. Sigamos, camaradas!

Aos professores, os vivos e os mortos, como no conto de Joyce, porque todos, de uma forma ou de outra, permanecem comigo. Mas especialmente aos responsáveis pelas últimas disciplinas cursadas: Prof. Dr. Márcio Thamos e Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez, ambos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr; e Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva, vinculado ao Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar. Pesquisadores admiráveis e comprometidos com suas atividades, promoveram reflexões de alto nível em suas respectivas disciplinas, contribuindo para a ampliação de nosso repertório teórico. *Ao professor Samuel*, fica ainda o agradecimento pelas indicações de leitura, bem como pelas sempre agradáveis prosas em São Carlos ou São Paulo, ocasiões em que muitos projetos futuros em conjunto foram delineados.

Aos professores que compuseram as bancas de qualificação e de defesa, inclusive membros suplentes: Prof. Dr. Adilson Inácio Mendes; Profa. Dra. Renata Junqueira (PPG em Estudos Literários da FCLAr); Profa. Dra. Juliana Santini (PPG em Estudos Literários da FCLAr); Profa. Dra. Luciana Corrêa de Araújo (Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar); Prof. Dr. José Luiz Passos (Departamento de Espanhol e Português da UCLA); Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU); Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães (IA – UNICAMP); Profa. Dra. Meire Oliveira Silva (UNIOESTE). Apesar de todas as dificuldades, como a precarização das condições de trabalho na universidade pública, o acúmulo de tarefas, os prazos exíguos e mais recentemente a pandemia que nos assola, mostraram-se sempre solícitos, atenciosos e pertinentes em seus comentários. *À professora Renata*, um agradecimento especial pelos recorrentes convites para atividades acadêmicas. *À professora Luciana Araújo*, um agradecimento especial pela gentileza de fornecer o contato de Maria de Andrade. *Ao professor Zé* (excelente romancista!), um agradecimento especial pela acolhida calorosa em Los Angeles e pela oportunidade de participar de uma de suas disciplinas por lá, *Colloquium on Brazil*.

Ao professor Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, não apenas pelo modo responsável e produtivo com que vem coordenando o PPG em Estudos Literários da FCLAr em tempos tão adversos para a pesquisa brasileira, mas por sua solicitude e altas doses de humanismo frente às demandas e eventuais problemas do corpo docente e discente.

À professora Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan ou, simples e carinhosamente, Ude. Receptiva e solícita a meu primeiro contato, então ainda para o ingresso no mestrado, mesmo após tantos anos dos tempos de graduação, quando fui arrebatado por

suas aulas sobre *Lavoura arcaica* e *Dom Quixote*. É afirmar o óbvio que a parceria precisava se repetir para a pesquisa de doutorado e que sua orientação, nem tão severa, nem leniente em excesso, salvou o trabalho. A ela recorri, por *e-mail*, mensagens, ligações ou ainda pessoalmente, em diversos momentos de angústia acadêmica ou mesmo pessoal, quando os problemas pululavam e pareciam insolucionáveis. Para além das atribuições que lhe competem enquanto orientadora, sou muito grato pelo carinho, calma, positividade, alegria, autonomia concedida, incentivo permanente, comprometimento e boa prosa.

À *Maria de Andrade*, filha caçula de Joaquim Pedro e curadora do projeto de restauração dos filmes do cineasta. Gentil e prontamente autorizou a reprodução do inédito *Vida Mansa* para sua utilização na tese.

Aos *colaboradores* do Departamento de Literatura, da Pós-Graduação, do Protocolo, da Biblioteca e de todos os demais setores da nossa estimada FCLAr, que, em trabalho silencioso e executado em condições adversas, viabilizam pesquisas das mais variadas linhas, seja por meio da expedição de documentos, disponibilização de materiais, limpeza e demais serviços gerais.

À *agência de fomento CAPES*, pelo compromisso com a pesquisa acadêmica em nosso país, a despeito de todos os ataques por alguns seguimentos da sociedade e alguns governantes. Tendo apoiado nosso trabalho em boa parte dos seus cinquenta meses de duração, viabilizou, definitivamente, a sua elaboração, tanto em solo brasileiro quanto em terras estrangeiras.

Às *divindades*, não posso agradecer. Os céus têm suas preocupações, a terra tem outras, muito mais prosaicas por vezes. Contudo, antes que me acusem de demasiado ceticismo, recorro ao mantra sagrado *Nam-myoho-rengue-kyo*, que, em tradução bastante particular e nada confiável, porém mais afeita a nossa formação cultural, significa *Oxalá!*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[...] comete-se um erro ao julgar que aquilo que chamamos de 'a imagem' independe das palavras. Ao contrário, são as palavras que a habitam, a conduzem, [...] lhe dão seu poder e seu impacto primeiros. Por isso, essa coisa de imagens e de sons que é um filme tem necessidade de um roteiro, coisa de palavras.

Carrière & Bonitzer (1996, p. 98)

A maioria silenciosa dos pobres não pode ser banida eternamente da história.

Florestan Fernandes (1975, p. 31)

*Para chatear os imbecis
Para não ser aplaudido depois de sequências dó-de-peito
Para viver à beira do abismo
Para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público
Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem
Para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo
Porque, de outro jeito, a vida não vale a pena
Para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito
Porque vi Simão no Deserto
Para insultar os arrogantes e poderosos, quando ficam como cachorros dentro d'água no escuro do cinema
Para ser lesado em meus direitos autorais*

Joaquim Pedro de Andrade (Paris, maio de 1987)

RESUMO

O campo de pesquisa no qual este trabalho se insere é o das intrincadas relações entre literatura e cinema, e três são os seus objetos de estudo: *Vida mansa* (1984), *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* (1990) e *Casa-grande, senzala & cia* (2001), roteiros não filmados de Joaquim Pedro de Andrade, um dos expoentes do Cinema Novo. A partir do entendimento do roteiro cinematográfico como objeto passível de análise e de valor tanto para os estudos literários quanto para a própria história do cinema, cujas imagens partem, quase sempre, de palavras, as produções mencionadas foram examinadas com o intuito de problematizar o discurso ortodoxo dos manuais acerca da escrita para as telas; caracterizar o roteiro como objeto essencialmente intermediário e, por conseguinte, como um lugar privilegiado para se observar o processo de fatura de um texto, bem como a íntima relação entre palavra e imagem, literatura e cinema; e, por fim, iluminar aspectos da própria cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade, como o tópico da antropofagia e a preocupação de seus filmes com a cultura, a história e a identidade nacional.

Palavras-chave: literatura e cinema; roteiro não filmado; intermedialidade; antropofagia; Joaquim Pedro de Andrade.

ABSTRACT

The research field in which this work is inserted is that of the intricate relations between literature and cinema. Its objects of study are: *Vida mansa* (1984), *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* (1990) and *Casa-grande, senzala & cia* (2001), non-filmed scripts by Joaquim Pedro de Andrade, one of the main names of Brazilian Cinema Novo. Based on the understanding of the screenplay as an object that can be analyzed and of value for both literary studies and history of cinema itself – which frames almost always start from words –, the scripts mentioned above were examined in order to discuss the orthodoxy discourse of the screenwriting manuals; to characterize the screenplay as an intermedia text in essence and, therefore, as a privileged place to observe the process of making a text, as well as the intimate relationship between word and image, literature and cinema; and ultimately to shed light on certain aspects of Joaquim Pedro de Andrade's movies, such as the anthropophagy issue and their attention to Brazilian culture, history and national identity.

Key-words: literature and cinema; not filmed screenplay; intermediality; anthropophagy; Joaquim Pedro de Andrade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Paradigma do roteiro de Syd Field	21
Figura 2 - Capa e contracapa de <i>Como fazer um filme de amor</i>	28
Figura 3 - Desenhos de produção de <i>O Imponderável Bento</i>	43
Figura 4 - Capa de <i>A Alma, segundo Salustre</i>	64
Figura 5 - Produção de <i>Casa-grande, senzala & cia</i>	114
Figura 6 - Núcleos de personagens/espços de <i>Casa-grande, senzala & cia</i>	127
Figura 7 - Fragmento de “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa	163
Figura 8 - Aparência de uma página original de <i>Vida mansa</i>	169

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 PONDERAÇÕES SOBRE <i>O IMPONDERÁVEL</i>	42
1.1 Entre edições e cambalhotas.....	42
1.2 Um cine-romance tupiniquim	49
1.3 Absurdo tropical: as personagens e o pecado que redime	66
1.4 Brasília: as contradições persistem.....	106
2 PARA ALÉM DA CASA-GRANDE, HÁ TODA UMA SENZALA E CIA	112
2.1 Das diferenças e similitudes	115
2.2 Entre oprimidos e opressores	126
2.3 Antropofagia(s)	142
3 CLARICE LISPECTOR VAI AO CINEMA (OU AO ROTEIRO)	161
3.1 Um cinema alimentado por palavras.....	161
3.2 Uma pornochanchada literária em forma de roteiro?.....	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	188
BIBLIOGRAFIA	192
FILMOGRAFIA DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE	210

INTRODUÇÃO

Apesar do amplo escopo das interrelações literatura ↔ cinema, estudos na área tendem a valorizar os exercícios de adaptação – transposição ou tradução, a depender da entrada –, voltando-se, tradicionalmente, para projetos fílmicos empreendidos a partir de produções literárias. Trata-se de um fato compreensível, uma vez que o cinema, desde o seu florescimento, jamais cessou de buscar na literatura muitas de suas inspirações¹.

Com efeito, de Georges Méliés e D. H. Griffith, pioneiros no estabelecimento da linguagem cinematográfica, a outros realizadores expressivos, como Godard, Buñuel, Jane Campion, Fellini, Isabel Coixet, os Copollas (pai e filha, no caso), William Friedkin, John Huston, Kubrick, Orson Welles, Werner Herzog, Akira Kurosawa, Manoel de Oliveira, dentre tantos outros, foram muitos os que se lançaram à empreitada de transpor textos literários, canônicos ou não, para as telas, em projetos variados, dos mais idiossincráticos aos menos pretensiosos em termos artísticos. (Um dos prêmios mais tradicionais da indústria, o Oscar da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, concede, aliás, a estatueta na categoria de melhor roteiro adaptado desde 1929).

No caso da produção cinematográfica nacional, a relação com a literatura data também de seus primórdios e atravessa toda a sua intermitente história, feita de ciclos. Embora não se possa afirmar com exatidão qual foi a primeira obra literária brasileira adaptada para o cinema, é certo que o mercado interno não ficou imune à tendência deflagrada pela Primeira Guerra Mundial, “quando os estúdios estrangeiros interromperam seus trabalhos e produtores nacionais viram uma oportunidade de aumentar sua ocupação nas salas” (GODOY, 2012, p. 15). Para suprir a nova demanda, apostou-se, por aqui, em roteiros elaborados a partir de obras como *O Guarani*, *Inocência*, *A Moreninha* e *Iracema*. Em tempos mais recentes, entre 1995 e 2005, por exemplo, estima-se que cerca de 40% da produção nacional de filmes “teve matriz literária” (GODOY, 2012, p.15), sendo possível incluir aí exemplares bastante peculiares, como *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, ou verdadeiros fenômenos culturais, como *Cidade de Deus* (2002), da dupla Fernando Meirelles e Kátia Lund. Na história do cinema brasileiro, no entanto, é provável que um dos períodos mais profícuos em termos de adaptações literárias tenha se dado entre as décadas de 1960 e 1970, quando os cinemanovistas buscaram na literatura nacional mais do que enredos

¹ Para Aumont (1995, p. 91), a busca pela superação do estatuto de simples atração de feira exigiu “[...] que o cinema se colocasse sob os auspícios das ‘artes nobres’ [...]” e “[...] passasse, de certo modo, pela prova de que poderia também contar histórias dignas de interesse”. A hipótese de Aumont não explica, no entanto, o processo inverso, o impacto da imagem em movimento a renovar a literatura.

bem estruturados ou uma garantia de público. Tal diálogo expressava, antes, uma “[...] conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social” (XAVIER, 2001, p. 19). Como sabemos, sob tal disposição, produções significativas vieram então à luz, dentre elas: *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos²; *Ganga Zumba* (1964), de Caca Diegues; *Menino de engenho* (1965), de Walter Lima Jr.; *Capitu* (1968), de Paulo Cesar Saraceni; *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman; *Lição de amor* (1976), de Eduardo Scorel; *O Casamento* (1976), de Arnaldo Jabor; e parte significativa da cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988).

Em suma, são tantos e de datas tão remotas os exemplos de adaptação na história do cinema mundial e nacional que poderíamos indagar se os autores literários não deveriam ser considerados também corrotistas ou codiretores dos projetos realizados a partir de seus escritos; ou se a literatura não teria, na verdade, forjado o cinema, e este, por sua vez, reinventado a primeira; ou ainda se a predominância dos estudos de adaptação, por mais necessários e instigantes que se revelem, não acabam por ofuscar outras perspectivas sobre as relações entre literatura e cinema, as quais, segundo Randal Johnson (2003), poderiam dar conta de produções documentais e ficcionais acerca de escritores; referências e alusões literárias implícitas ou óbvias em filmes; impacto da linguagem cinematográfica sobre a literatura; produções fílmicas mistas, nutridas por diversas fontes; participação de escritores na elaboração de roteiros; e a discussão sobre o estatuto literário desse tipo de texto quando publicado.

Das possibilidades apontadas por Johnson, interessa-nos, embora não nos mesmos termos, o destaque conferido ao roteiro cinematográfico, material frequentemente rotulado de efêmero e sobre o qual nosso trabalho se debruça. São três os nossos objetos de estudo, todos roteiros não filmados de Joaquim Pedro de Andrade: *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*, roteiro original de 1986 e publicado em 1990; *Casa-grande, senzala & cia*, baseado no célebre estudo de Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala* (1933), e publicado em edição organizada por Ana Maria Galano (2001); e *Vida mansa*, escrito em 1984, ainda inédito e inspirado no conto “O Corpo”, da coletânea *A Via crucis do corpo* (1974), de Clarice

² “Exatamente porque filme nascido de um livro, *Vidas secas*, o de Graciliano e o de Nelson, talvez seja o lugar ideal para se perguntar: o romance vem depois do cinema? – não apenas este aqui, mas [...] todo e qualquer romance, nasce de um cinema? Escrever é como fazer uma adaptação literária de um filme que o escritor, espectador privilegiado, viu antes de qualquer outro? Que só ele viu? Ou apenas um leitor condicionado pelo cinema, como Nelson, lê um livro como se ele fosse a transcrição de um filme em estado latente, como sugestão de um filme a ser feito (ou sonhado)?” (AVELLAR, 2007, p. 47).

Lispector. Ao eleger as palavras de um cineasta como objetos de análise (e não seus filmes propriamente), saímos do âmbito dos estudos tradicionais sobre adaptação – seara pela qual se embrenhou nosso trabalho anterior, dedicado a *Guerra conjugal*³ – e adentramos o da própria escrita e das palavras, em sua capacidade de expressar imagens. Curiosamente, os termos *roteiro*, na língua portuguesa, *scénario*, em francês, ou *guión*, em espanhol, são escamoteadores e não nos remetem às noções de texto escrito ou de escritura, como o faz a palavra *script*, em inglês, cuja etimologia, como aponta Vieira (2007b, p. 56), “remonta a sua origem latina (*scriptu*, *scriptura*), mais próxima [, portanto,] de sua real significação e uso [...]”.

O objetivo, aqui, consiste em analisar os roteiros não filmados de Joaquim Pedro, com o intuito de se verificar de que maneira e em que medida o exame dessas produções pode contribuir para: **(1)** problematizar certas “verdades” estabelecidas acerca do roteiro, sobretudo aquelas presentes nos manuais; **(2)** caracterizar o roteiro como texto intermediário, cujo impulso, digamos, antropofágico, proporciona uma produção de (relativa) complexidade, prenhe tanto de literatura quanto de cinema, sendo um modo peculiar de escritura que “diz” imagens; **(3)** atestar o valor dos roteiros não filmados como documentos relevantes tanto para a compreensão das diferentes práticas de escrita para as telas quanto da própria história do cinema, feita, nesse caso, também de palavras, as quais, por sua vez, não gozam da mesma luz das imagens, mas vivem às sombras, à margem ou em complementariedade clandestina aos objetos fílmicos; **(4)** iluminar aspectos da cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade, uma vez que roteiros não filmados e filmes realizados compartilham de muitos traços em comum, como o método criativo, certas temáticas, a tonalidade, a preocupação para com a palavra e sobretudo a obsessão pela história, cultura, arte e sociedade brasileiras; **(5)** contribuir para os estudos acadêmicos sobre a escrita para as telas⁴.

³ Dada a citação frequente de exemplares da filmografia do cineasta ao longo do trabalho, as datas de suas produções serão omitidas. Elas podem ser conferidas na seção “Filmografia de Joaquim Pedro de Andrade”.

⁴ No momento, quem mais tem trazido contribuições para a área é a Palgrave Macmillan (Reino Unido), com sua coleção *Palgrave Studies in Screenwriting*. Reunindo pesquisadores australianos, norte-americanos e ingleses, a coleção conta com Ian Macdonald, Steven Price, Steven Maras, J. J. Murphy, Kathryn Millard e Jill Nelmes. A última é editora, em crédito compartilhado com Jule Selbo (2015), de um exemplar de inestimável valor: um guia internacional de roteiristas mulheres, inclusive de países com pouca tradição cinematográfica. A entrada *Brazil* do guia, elaborada por Camila Malagolini Gama, faz menção às seguintes roteiristas, eventualmente também atrizes, produtoras e diretoras: Carmen Santos (1954-52), Gilda de Abreu (1904-79), Normal Bengell (1935-2013), Ana Maria Magalhaes (1960), Dilma Lóes (1950), Carla Murati (1960) e Anna Muylaert (1964). No verbete, Gama (2015, p. 871) destaca ainda que, na história do cinema brasileiro, pouco espaço foi concedido às mulheres em nossa produção de cunho industrial, entre 1930 e 1950, situação que teria mudado apenas durante os anos 60, com a eclosão do Cinema Novo. Entretanto, sintomaticamente, a única mulher associada ao grupo criativo cinemanovista, Helena Solberg (1938), não é mencionada pelo texto do guia editado por Nelmes e Selbo (tampouco pelo curta-documentário de Joaquim Pedro de Andrade, *Cinema Novo*, de 1967, nem pelo documentário-ensaio homônimo de Eryk Rocha, de 2016).

Dessa forma, espera-se que o roteiro possa emergir como texto intermediário de grande valor tanto para os estudos literários quanto cinematográficos. A análise mais detida de exemplares do gênero revela a sua complexidade composicional, ao se dar no terreno da palavra, inclusive com aspirações literárias por vezes, mas mantendo em perspectiva a imagem, de modo que a escrita para as telas se torna lugar por excelência do encontro entre literatura e cinema e da problemática da insuficiência dos meios, uma vez que evidencia o processo de fatura do texto – ou dos textos: o roteiro e depois o filme – e expõe os limites das mídias em questão. Nesse sentido, pode-se traçar, por exemplo, paralelos entre a escrita dos roteiros e algumas experiências modernistas e contemporâneas da literatura brasileira.

Espera-se ainda, sobretudo no caso dos roteiros não filmados, que o gênero possa ser tomado como importante objeto na compreensão da história do próprio cinema, cujos filmes terão seus fotogramas, nesse caso, complementados por palavras. Desse modo, será possível compreender melhor tanto a filmografia de um cineasta em específico – ou ao menos alguns de seus elementos centrais, como a antropofagia em Joaquim Pedro, por exemplo – quanto os processos de poder vigentes em cada contexto, determinantes para as produções culturais em geral, mas sobretudo para a intermitente indústria cinematográfica nacional, cujos roteiros não filmados constituem um importante capítulo à parte.

Em termos organizacionais, nosso trabalho está distribuído entre quatro partes: introdução e três capítulos. Na primeira, discorreremos sobre a gênese do roteiro, seus formatos e mercado de publicação, seu valor especial quando não filmado e caráter intermediário. A prolixidade da introdução justifica-se sobretudo pela ausência de estudos sobre roteiro no Brasil. Portanto, esperamos que ela possa oferecer, em sua abordagem relativamente ampla, um terreno mais firme para o leitor, além de instigar estudos futuros no campo literatura/cinema.

Na sequência, cada um dos capítulos do trabalho se dedica à análise de um dos roteiros não filmados de Joaquim Pedro, estabelecendo, sempre que possível, relações entre eles e a trajetória do cineasta e a do Cinema Novo. No capítulo I, exploramos a proximidade entre *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* e o cine-romance, os meandros da composição da peça cinematográfica, bem como a ideia da redenção pelo excesso de pecado, retomada de outra produção de Joaquim Pedro. No capítulo II, a antropofagia de *Casa-grande, senzala & cia* entra em cena, não sem antes caracterizarmos as personagens do roteiro, cuja trama parece se dedicar mais à senzala e à “cia” do título (indígenas e jesuítas) do que aos demais grupos em conflito no Brasil dos primeiros tempos coloniais, o que nos permite rever e ampliar alguns dos interesses da filmografia do diretor. Por fim, no capítulo

III, *Vida mansa*, uma adaptação que encontra a comédia erótica nacional em Clarice Lispector para celebrar a liberdade sexual e autonomia da mulher, além de atualizar a discussão em torno da adaptação, autoria e cinema popular.

Alguma história

Traçar a história do roteiro cinematográfico excede, evidentemente, o escopo de nosso trabalho. No entanto, é preciso salientar que ela se confunde com os primórdios do próprio cinema. As palavras atuam, portanto, desde o surgimento da imagem em movimento, exercendo papel determinante não somente em termos da “matéria narrada, mas igualmente nas especificidades de estilo e forma dos filmes, sugerindo grande permeabilidade no processo de produção fílmico” (LIEPA, 2011, p. 8, tradução nossa)⁵. Assim, ao mesmo tempo que o roteiro surge como demanda da indústria cinematográfica e vai sendo por ela formatado, também ele, de modo reverso, foi e é determinante para a configuração da indústria e suas produções.

Os primeiros documentos do tipo datam do período entre 1895 e 1901, quando raramente ultrapassavam os limites de um parágrafo. Na verdade, segundo Isabelle Raynauld (2005, p. 577), essas “sinopses” espelhavam a curta extensão dos filmes do período e serviam mais à publicidade e às leituras realizadas antes ou durante as projeções fílmicas a fim de orientar o público. Embora a prática já fosse observada no final do século XIX, a primeira ocorrência do termo *scénario*, em francês, provavelmente tenha se dado com o pioneiro George Méliès, quem usou a expressão *scénario cinématographique* em 1902, como subtítulo do texto de sua *Viagem à lua*⁶, composto por indicações numéricas e por frases em sua maioria nominais, numa disposição e sintaxe que nos remetem tanto a uma simples lista quanto a versos poéticos.

Logo, fatores de ordem tecnológica, mercadológica e industrial vão promover inflexões na história do roteiro. A possibilidade de se utilizar mais de um rolo de filme, por exemplo, viabilizou o aumento da duração das produções dos primeiros tempos e, conseqüentemente, encareceu os projetos, cujo nível alto de planejamento tornou-se padrão e cujos custos precisavam ser cobertos e convertidos em lucros para as companhias emergentes de Hollywood. Essas, visando à produção em massa e imbuídas de uma disposição taylorista-

⁵ “[...] story material, but also often the specificities of film style and form, suggesting a greater degree of permeability with regard to the film production process”.

⁶ Entretanto, o primeiro documento a ser denominado legalmente como *scenario*, em inglês, data de 1904. Trata-se de *Tom, Tom, the Piper’s Son*, pertencente à American Mutoscope and Biograph Company (RAYNAULD, 2005, p. 576).

fordista, criaram departamentos específicos para cada etapa da produção cinematográfica, numa divisão severa de atividades⁷, enquanto o *continuity script* (roteiro de continuidade), mais restritivo e normatizado⁸, assumia precocemente lugar de protagonismo no interior do esquema de produção, com o objetivo de imprimir uma espécie de “selo de qualidade” com o qual o público pudesse se identificar e, assim, mitigar eventuais prejuízos (STAIGER, 1985, p. 173).

A transição da era muda para a sonora, recebida entre o enaltecimento e a desconfiança ao final da década de 1920 e o início da seguinte, também impactou de forma considerável o roteiro, bem como incluiu novos profissionais na dinâmica de trabalho mencionada acima⁹. Os roteiros, “abarrotados” agora de diálogos, até então presentes apenas na forma de intertítulos nas produções, passaram a contar com dialoguistas e dramaturgos cooptados pela indústria, na expectativa de que o talento literário desses pudesse “elevar” o estatuto das palavras no meio:

De repente, só porque os filmes tinham som, os executivos das maiores companhias resolveram contratar os mestres da palavra escrita [...]. Convocaram Faulkner, Fitzgerald, Steinback e outros. Ofereceram-lhe casas, escritórios, secretárias e salários e os puseram para trabalhar no que, bastante ingenuamente, presumiram ser o campo deles, as palavras. Entre conflitos, disparates e muitos sentimentos hostis, nasceu um duradouro equívoco. Algumas vezes, essa medida produziu resultados excelentes (a colaboração de William Faulkner e Howard Hawks, por exemplo), mas também desastres extraordinários (CARRIÈRE, 1994, p. 45).

Apesar das mudanças introduzidas pelo advento do som, o *continuity script* permanece como a forma de apresentação do roteiro mais encorajada durante longo período, entre o surgimento da indústria cinematográfica norte-americana e a derrocada da Velha

⁷ No departamento responsável pelo desenvolvimento de roteiros, “na linha de frente, estavam os leitores pagos para identificar ideias em potencial; na sequência, escritores adaptariam as sugestões promissoras para a forma de sinopse, seguida por um *scenario* cena a cena, que, por sua vez, seria expandido e acrescido de diálogos [em forma de subtítulos] para [finalmente] se tornar um roteiro de filmagens (RAYNAULD, 2005, p. 578-579, tradução nossa). No original: “at the head of the line were readers paid to recognize potential ideas; writers would then adapt promising suggestions into synopsis form, followed by a scene-by-scene scenario that would be further expanded and dialogued to become a shooting script”.

⁸ Espécie de metatexto que permitia maior controle ao produtor e ao estúdio. Nesse documento, costumavam constar: capa com nome do roteirista e do diretor, data de início e término das filmagens, planilha de custos, pesquisa de locações e cenários, informações sobre as personagens, elenco e figurinos, sinopse, o roteiro já com os diálogos e detalhado tomada a tomada, com descrições de ângulos de câmera e das ações, especificações de fotografia e orientações para a montagem (STAIGER, 1985, p. 189-190).

⁹ Com o advento do cinema sonoro, a apreensão alarmista era a de que houvesse um “declínio simultâneo da linguagem cinematográfica, como se o uso do diálogo de maneira pródiga e às vezes excessiva predispuesse os diretores à preguiça, suprimindo a necessidade de tomadas poderosas, compactas, luminosas e emblemáticas. [...] imagens universais, antes compreendidas sem esforço no mundo inteiro, foram então substituídas por uma linguagem falada que reconduzia ao particular [...] e que agora tinha de ser dublada ou legendada de modo a ser universalmente entendida” (CARRIÈRE, 1994, p. 45).

Hollywood, em 1950. É provável que dele advenha a tão insistente e problemática concepção de roteiro enquanto planta arquitetônica (*blueprint*), nesse caso, a prescrição exata em palavras para a realização de um filme. Embora a ideia persista ainda hoje, é confrontada por trabalhos instigantes, como o de Paula Santos (2012)¹⁰, e se revela como um equívoco, pois um mesmo texto pode suscitar leituras distintas, além do fato de existir um número consideravelmente maior de roteiros circulando apenas como texto verbal e não como texto cinematográfico¹¹. Quem melhor problematiza a metáfora da planta arquitetônica para o roteiro e sintetiza o modo como se dá a relação entre suas palavras e a imagens do filme, seja talvez José Carlos Avellar, no fragmento a seguir:

quando o filme antes do filme é anotado no roteiro, não se trata de botar no texto tudo o que está na imagem sonhada pelo autor; quando o filme na hora do filme mesmo é filmado e montado não se trata de botar na imagem tudo o que está no roteiro, ao pé da letra; o roteiro que prepara o filme e o filme que dá vida ao roteiro correm caminhos paralelos, próprios, independentes, mas de estrutura comum; um não traduz o outro; um e outro buscam a lei, a ideia, a estrutura de um sentimento ou pensamento que se expressa, de certo modo, numa imagem literária, de outro, numa imagem de cinema” (AVELLAR, 1990, n.p.)

Retomemos nosso breve histórico. O *continuity script* vai sendo paulatinamente substituído pelo formato *master scene*. Mesmo que não se saiba ao certo quando e por que a transição de um para o outro tenha se efetuado, é possível localizá-la, segundo Price (2013, p. 182), entre o final dos anos de 1940 e início da década seguinte, de quando se tem registro de um importante fator histórico-legal, o “caso Paramount, que rearranjou as relações de trabalho na indústria cinematográfica¹², e dos primeiros roteiros em *master scene*, como *Pacto sinistro* (1950), escrito por Raymond Chandler e Czenzi Ormonde, em filme dirigido por Hitchcock. Boon (2008), outro estudioso do roteiro, utiliza-se de exemplos um pouco mais tardios a fim

¹⁰ Trata-se de estudo comparativo entre certas práticas do cinema e a arquitetura, cujos projetos, a despeito do alto grau de planejamento, abrem-se para improvisos por conta da constante e intensa ação do tempo durante a execução. Dentre as entrevistadas para a pesquisa, estão as cineastas Laís Bodanzky e Lina Chamie. Seus métodos criativos de composição do roteiro revelam a inadequação da metáfora *blueprint*.

¹¹ “Em muitos casos, na verdade, a maioria, um roteiro será escrito sem que um filme seja de fato produzido” (PRICE, 2010, p. 48, tradução nossa). No original: “In many, indeed most, cases a screenplay will be written from which no film is actually made”.

¹² Em 1948, a Suprema Corte Antitruste Norte-Americana acusou oito grandes estúdios (Paramount, MGM, Fox, Warner Bros., RKO, Columbia Universal e United Artists) de acordos e práticas ilegais de truste, forçando a separação entre produção/distribuição e a exibição. Como as companhias, antes atuantes em toda a cadeia, já não podiam garantir um mercado exibidor para suas produções, também não havia necessidade mais de manter contratos permanentes com equipes de criação e desenvolvimento de roteiros. Como consequência, roteiristas, até então trabalhando apenas para os responsáveis pelos estúdios, precisaram proceder de outra maneira, passando a lidar e negociar diretamente com produtores independentes, cineastas e atores (PRICE, 2013, p. 182-183; STAIGER, 1985b).

de cravar o período em que se teria consumado a transição de preferência do primeiro pelo segundo, ao comparar os roteiros de *Charada* (1963), escrito por Peter Stone e filme dirigido por Stanley Donen, e *Chinatown* (1974), assinado por Robert Towne e levado às telas por Roman Polanski. De todo modo, parece não haver dúvida que o formato *master scene* se consolida com a ascensão da Nova Hollywood¹³, quando o prestígio se desloca definitivamente da figura do produtor para a do diretor.

Não sem alterações, o *master scene* permanece ainda hoje como a forma de apresentação mais recorrente do roteiro, não apenas em contextos industriais, como o estadunidense, mas em outros também, como o brasileiro. Apesar de suas peculiaridades, todos os textos de Joaquim Pedro analisados em nosso trabalho se apresentam nesse formato, que prioriza a legibilidade, a fruição da leitura e se concentra basicamente nos cabeçalhos e na descrição da ação e dos diálogos, seções devidamente separadas na página por algumas normas. Informações de ordem mais técnica, como detalhamento dos ângulos de câmera, por exemplo, costumam ser postergadas para o *shooting script* (roteiro de filmagem), este circulante entre as equipes técnicas e raramente entre os leitores em geral.

Para arrematar a discussão por ora, uma ressalva importante: a linha histórica ensaiada acima só pode ser adotada para fins didáticos. As formas predominantes de apresentação do roteiro em cada período não devem ser concebidas uma como evolução natural da outra, numa imaginária reta inequívoca. Afinal, muitas delas coexistiram e coexistem – ou inexistem em muitos casos –, podendo cada uma assumir, inclusive, novas peculiaridades e funções, a depender do contexto, das predileções e estilo de cada roteirista.

Alguns problemas

A despeito do longo histórico do roteiro, pesquisas voltadas para a compreensão da peça cinematográfica ainda são incipientes e se deparam com uma série de desafios e problemas. Ian Macdonald (2013, p. 15, tradução nossa) assim os enumera:

- (1) [...] a escrita de roteiros é uma prática industrialmente demarcada, inventada especificamente para servir aos processos de uma prática maior.
- (2) [...] ela não gera um produto final definitivo.
- (3) [...] tende a se confundir com a busca por um autor [...].
- (4) [...] tem se inclinado à primazia de uma doxa em particular ou juízo adquirido sobre a natureza da prática de escrita de roteiros¹⁴.

¹³ Sobre o período, seus precedentes e praticantes, conferir o trabalho excepcional de Peter Biskind (2009).

¹⁴ “(1) [...] screenwriting is an industrially demarcated practice, invented specifically to serve the processes of a larger practice. (2) [...] it does not produce a definitive end product. (3) [...] tends to become confused with the

Na sequência, discorreremos sobre cada dos pontos acima, destacando, sempre que necessário, suas (im)pertinências e seus desdobramentos.

Os manuais e os preceitos

Como vimos, a prática da escrita de roteiros esteve, de fato, atrelada às demandas industriais desde seus primórdios. Ávida por novos êxitos, público espectador numeroso e fatias generosas do mercado, a indústria aderiu à produção seriada e acabou por fixar a forma predominante do roteiro e muitas das convenções do gênero. Também atuam aí, na fixação de uma doxa da escrita para as telas¹⁵, os manuais, elaborados por profissionais cujas experiências são oriundas, em geral, do interior dos próprios grandes estúdios. Segundo Isabelle Raynauld (2005, p. 578), exigências normativas sobre a concepção de roteiros vêm sendo publicadas desde o final da década de 1900¹⁶, enquanto os primeiros esboços de manuais completos surgem por volta de 1912. Ian Macdonald (2013) ressalta, no entanto, que o ápice de publicações do tipo, sob influência do paradigma da “jornada do herói”¹⁷, ocorreu na década de 1990, quando os manuais passaram a figurar como um dos principais produtos do mercado editorial cinematográfico. Atualmente, uma busca simples em páginas de varejistas gigantes pelos termos *screenplay* (“roteiro”, “peça cinematográfica”) ou *screenwriting* (“escrita de roteiros”, “escrita para a tela”, “roteirização”, ou talvez algo como “roteirismo”), retorna uma infinidade de títulos de manuais, majoritariamente escritos em língua inglesa e de origem estadunidense¹⁸.

Embora não se possa determinar a extensão exata da influência desse tipo de material sobre as produções cinematográficas ao redor do globo, é fato que os manuais costumam frequentar a bibliografia de cursos livres e acadêmicos na área audiovisual, norteando a

search for an author [...]. (4) [...] has tended to be dominated by particular doxa, or received wisdom, about the nature of such screenwriting practice”.

¹⁵ De acordo com Macdonald (2013, p. 23, tradução nossa), “o senso individual de como as coisas são feitas foi internalizado, aceito e é agora inquestionável. A doxa é o que dispõe a comunidade da escrita para as telas a proceder certos julgamentos e criar mitos e ditados sábios”. No original: “The individual sense of the way things are done has been internalized, accepted and is now unquestioned. The doxa is what disposes the community of screenwriting to make certain judgments, and create myths and wise sayings”.

¹⁶ Nos Estados Unidos, em artigos assinados por Epes Winthrop Sargent para a revista pioneira *Moving Picture World* (1911), quanto na França, em revistas como *Cine-journal* (1909) e *Cinéma-revue* (1912), em artigos escritos, respectivamente, por Edmond Claris e Eugène Kress (RAYNAULD, 2005, p. 578).

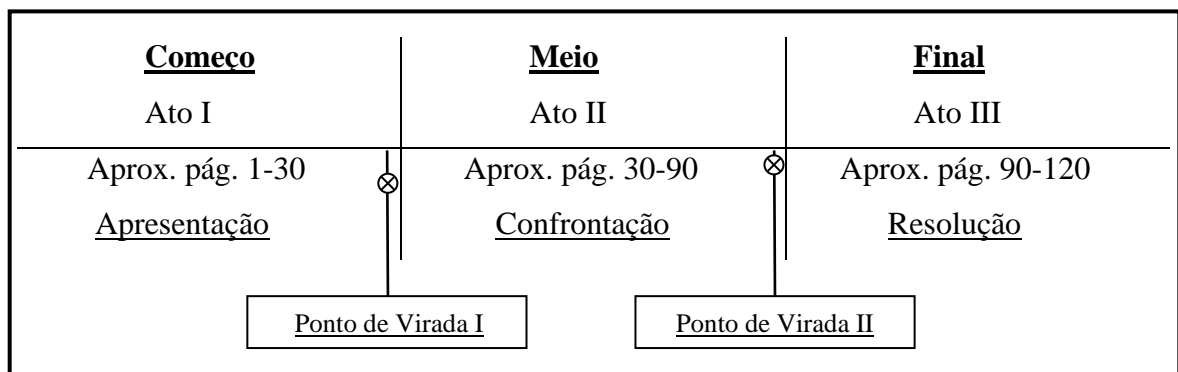
¹⁷ Conferir nota de rodapé número setenta e sete, na página sessenta e oito do trabalho.

¹⁸ Alguns dos mais populares, seus respectivos autores e datas referents à da primeira publicação no original são: *The Anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller*, de John Truby (2007); *Selling your story in 60 seconds: the guaranteed way to get your screenplay or novel read*, de Michael Hauge (2006); *Writing a great movie: key tools for successful screenwriting*, de Jeff Kitchen (2006); *The Art and science of screenwriting*, de Philip Parker (1998); *The Whole picture: strategies for screenwriting success in the New Hollywood*, de Richard Walter (1997); *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*, de Robert MacKee (1997); e *Screenplay: the foundations of screenwriting*, de Syd Field (1979).

reflexão e a prática tanto de roteiristas aspirantes quanto profissionais. Além disso, muitos dos princípios forjados e/ou disseminados por eles podem ser frequentemente verificados em roteiros dos mais variados gêneros em cinematografias nacionais bem distintas entre si.

Observadas as diferenças inevitáveis entre os manuais, compartilham, de modo geral, do mesmo tom injuntivo, conclamam o empreendedorismo do “faça-você-mesmo”, dedicam-se acriticamente a longas-metragens de ficção aclamados pela crítica ou pelo público, não exatamente ao texto do roteiro em si, e buscam por definições essencialistas e restritivas, manifestadas, sobretudo, por meio da defesa ferrenha de princípios estruturais, os quais, supõem, devem ser observados em todo e qualquer roteiro “bom” e “correto”, independentemente de seu local de origem, temáticas, gênero e outras tantas variáveis¹⁹. De forma expressa, orientam ainda a adoção de um estilo conciso e objetivo na escrita, bem como o uso da fonte *Courier new*, em tamanho 12 – cuja aparência nos remete à máquina de escrever e, simbolicamente, à figura do escritor literário –, e de caixa alta para os cabeçalhos indicativos de cada cena e nomes das personagens, cujos diálogos devem ser centralizados. Para os manuais, essas e outras convenções trabalham para reproduzir a objetividade da câmera cinematográfica e para que cada página escrita corresponda, quando filmada, a um minuto na tela, uma das máximas mais recorrentes no meio, a despeito de sua flagrante convencionalidade e fragilidade.

Figura 1 - Paradigma do roteiro de Syd Field



Fonte: Field (2009, p. 33). Desviando-se de uma reflexão de tom mais agudo a respeito das razões da (possível) predominância do paradigma proposto entre as narrativas, o autor apenas argumenta que o roteiro não poderia escapar à regra geral de três atos da própria existência: nascer/desenvolver-se/extinguir-se. Saídas de cunho “filosófico” são recorrentes em Field e Robert McKee, os chamados

¹⁹ A atenção dada a elementos de ordem estrutural é tamanha que, em caso de “falha” num roteiro, como um “ponto de virada” deslocado ou uma personagem “não realista em seu arco de transformação”, para ficarmos com alguns dos lugares-comuns mais caros aos manuais, é prudente submeter o material à avaliação de um *script doctor* ou *script consultant*, contratado exclusivamente para orientar, polir ou “corrigir” roteiros de cinema, televisão ou teatro, atividade bastante comum (e lucrativa) nos Estados Unidos, mas também no Brasil e outros países.

“gurus” do roteiro, que costumam oferecer ainda seminários concorridos e lucrativos (conferir relato em LOTT, 2016, n.p.)

O que a indústria cinematográfica, os manuais de roteiro e até mesmo a apropriada reflexão de Ian Macdonald acima parecem desconsiderar são certas práticas observadas na própria história da escrita para as telas: inúmeros exemplos que desprezam os preceitos e convenções do gênero, em favor das peculiaridades ou do projeto ou dos envolvidos na sua criação; e o próprio mercado de publicação de roteiros, que, por sua vez, apoiado no prestígio do livro, gera, de certo modo, um “produto final definitivo” a ser apreciado por suas palavras e imagens suscitadas/sonhadas.

Algumas outras formas

Embora a indústria cinematográfica tenha atuado precocemente para a normatização do roteiro, este, tão novidade quanto os próprios filmes, contou com a participação do público amador em seus primórdios, conforme aponta Torey Liepa (2011, p. 7). Entre a década de 1900 e os primeiros anos de 1910, anúncios livres em jornais encorajavam a população em geral a conceber sinopses para serem filmadas. Prêmios e concursos eram ofertados, inclusive. Ainda que não se possa precisar quantas dessas histórias se tornaram filmes, trata-se de um inusitado ponto de partida para o roteiro. Ao que tudo indica, antes de se converter em “coisa de especialista” e texto voltado exclusivamente para uma equipe técnica, a escrita para as telas admitia, em princípio, a espontaneidade e a criatividade dos leitores-autores amadores, tendo sido, portanto, “recolhida do campo disperso da produção cultural” em geral (LIEPA, 2011, p. 8, tradução nossa)²⁰.

Um olhar atento a outras práticas de escrita de roteiros também revela uma série de exercícios que se afastam da “primazia de uma doxa em particular”, nos termos de Ian Macdonald, fato observado majoritariamente na produção dita “alternativa”, “independente” ou “autoral”, mas também no interior da própria indústria cinematográfica. No limite, a contrapelo do discurso corrente dos manuais, o roteiro, “texto para invenção visual”, pode ser escrito de “modos diferentes, pessoais, que não obedecem a nenhuma padronização [e] se compõem de acordo com os modelos de produção e com as personalidades de seus autores” (AVELLAR, 2007, p. 273). Ao longo da história do cinema mundial e nacional, não faltam exercícios que desafiam o modelo de roteiro vigente em cada período.

²⁰ “[...] extracted from the dispersed field of cultural production”.

Consta, por exemplo, que o controverso filme de D. W. Griffith, *O Nascimento de uma nação* (1915), baseado no romance e peça *The Clansman* (1905), de Thomas F. Dixon Jr., não contou com um roteiro formal, num período em que o *continuity script*, como vimos, já se encontrava em vias de consolidação (NORMAN, 2007). Corte abrupto para o princípio dos anos 2000, dos Estados Unidos para o Brasil, onde o diretor Luiz Fernando Carvalho realizou *Lavoura arcaica* (2001) a partir do romance homônimo de Raduan Nassar (1975), também sem o auxílio de um roteiro padrão, num processo criativo bastante idiossincrático (CARVALHO, 2002). Também em terras tupiniquins, porém muitos anos antes de *Lavoura*, vale destacar o roteiro de *O Caçador de diamantes*, escrito por Vittorio Capellaro e Niraldo Ambra para produção de 1934. Considerado por Barro (2004, p. 5) o primeiro “roteiro completo escrito para ser filmado no Brasil”, o texto importa o paradigma da indústria de Hollywood de então, o *continuity script*, mas assume configuração distinta aqui. Outro exemplo nacional: o *scenário de Limite* (1931), dado o seu potencial como linguagem verbal poética, antecipa, para Saulo Pereira de Mello (1996, p. 138), o vanguardismo do filme de Mario Peixoto. Um último exemplo, apenas para que a discussão não se alongue em demasia: o roteiro de *Gritos e sussurros* (1972), de Ingmar Bergman. Trata-se de uma amostra radical da pluralidade de formas de escrita para as telas e das possibilidades expressivas da palavra no gênero. O texto descarta cabeçalhos, traz longas descrições das personagens, conta apenas com cinquenta páginas – o longa tem cerca de uma hora e quarenta e cinco minutos – e adota tom poético e permanentemente reflexivo, em que o “narrador” tece comentários de ordem filosófica ou metalinguística, discorre sobre inspirações e certas escolhas para o próprio roteiro, bem como interpela o leitor ou a equipe do filme a devir²¹.

Em suma, ao longo da história do cinema/roteiro, se há uma forma correspondente às exigências dos discursos dominantes vigentes em cada período e contexto, há igualmente práticas “alternativas” de escrita para as telas, empreendidas por roteiristas/cineastas cujas obras diferem muito entre si. Além dos exemplos mencionados, poderíamos citar, dentre outros, os roteiros de Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Pier Paolo Pasolini, Werner Herzog, Harold Pinter, Carl Mayer²², Andrei Tarkovsky, Peter Greenaway, David Mamet, Paul Schrader²³, Glauber Rocha²⁴ e, evidentemente, os de Joaquim Pedro de Andrade.

²¹ Para que se possa melhor compreender sua atmosfera e forma de apresentação, segue um fragmento do roteiro de *Gritos e sussurros*: “É difícil descrever em palavras ou imagens o sofrimento e a morte. A morte representada ou o sofrimento figurado tornam-se com facilidade desagradáveis, obscenos” (BERGMAN, 1973, p. 19).

²² Seu roteiro *Aurora* (1927), escrito para o primeiro filme de F. W. Murnau em Hollywood, apresenta-se em duas colunas, com cabeçalhos à esquerda e ações à direita, e adota estilo bastante elíptico.

²³ Em publicação que reúne três de seus roteiros – *Taxi Driver* (1976), *Gigolô americano* (1980) e *O Dono da noite* (1992) –, Paul Schrader (2002, p. VII-VIII) declara ter adotado, conscientemente, estilos distintos para

Se essa breve compilação aponta para a pluralidade da prática de escrita de roteiros, ela nos reconduz a outra das problemáticas apontadas por Macdonald: a dificuldade de se estabelecer qual é o “produto final”. Como sabemos, o processo integral de produção cinematográfica costuma gerar quantidade significativa de documentos residuais: esboços, sinopses, diferentes versões do roteiro em *master scene* e do roteiro de filmagem, além da transcrição exata do corte final do filme (o *cutting continuity*), sem mencionar outras “formas de escrita”, como a do corpo²⁵ ou mesmo a dos *storyboards*²⁶, ambas exercendo influência sobre o roteiro e as produções cinematográficas como um todo. Com efeito, talvez constitua mesmo um equívoco ou reducionismo buscar, nesse caso, pelo “produto final”. Por outro lado, o conceito em si, que parece advir da tradição dos estudos literários, precisa ser colocado em discussão. Para tanto, recorreremos aos fenômenos dos *scriptfics* e à prática da publicação de roteiros.

Roteiros publicados e *scriptfics*

Os *scriptfics*, expressão formada pelos termos em inglês *script* (roteiro) e *fic(tion)* (ficção), são confeccionados segundo os padrões convencionais da escrita de roteiros, porém disponibilizados apenas em plataformas específicas²⁷ e com a finalidade exclusiva de serem apreciados como texto verbal. Constituem “trabalhos originais de ficção desenvolvidos por seus criadores, *showrunners*, produtores e/ou roteiristas com o propósito de ‘ir ao ar’ virtualmente, por meio do envio dos roteiros, em vez de serem filmados” (NANNICELLI, 2013, p. 143, tradução nossa)²⁸. Trata-se de um exemplo que se contrapõe, portanto, à ideia de ausência de autonomia, incompletude ou de forma final para um roteiro, embora em nicho

cada uma das histórias, seja para se aproximar ou se afastar das exigências industriais, seja por uma decisão estético-formal deliberada, ao julgar a composição em capítulos mais apropriada.

²⁴ O primeiro tratamento do que viria a ser *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, então intitulado *A Ira de deus (Corisco)* e datado de 1959, exhibe, em palavras, toda a febre barroca das imagens do diretor. Aliterações, repetições, versos populares, som, literatura, história e cinema concentrados em tão poucas linhas, o que nos leva a indagar: afinal, o que é um roteiro?

²⁵ Steven Maras (2009) destaca o protagonismo dos ensaios e improvisos dos atores para a caracterização das personagens, concepção dos roteiros e filmes em si nos processos criativos de diretores como John Cassavetes, em *Sombras* (1959) e *Uma Mulher sob influência* (1974), e Mike Leigh, sobretudo em *Nu* (1993) e *Segredos e mentiras* (1996).

²⁶ Embora esboços e desenhos possam ser encontrados em projetos de Meliès e Eisenstein, por exemplo, é provável que a prática de *storyboards* tenha se consolidado primeiro com as animações dos estúdios Walt Disney, como *Branca de Neve e os sete anões* (1937), estabelecendo-se depois no cinema narrativo *live-action* a partir da pré-produção de *E o vento levou* (1939) (PALLANT; PRICE, 2015, p. 1). No contexto atual, seu papel é crucial no planejamento e execução de certas produções, sobretudo no que refere ao gerenciamento do tempo e do orçamento no interior da indústria cinematográfica.

²⁷ O MZV-TV é um dos mais organizados. A plataforma oferece ainda aulas sobre escrita criativa. Disponível em: <<http://www.mzp-tv.co.uk/>>.

²⁸ No original: “original works of fiction developed by their creators, showrunners, producers, and/or writers for the purpose of ‘airing’ virtually, via uploaded scripts, rather than being shot”.

bastante restrito, de modo que sua cadeia de textos e de jovens escritores e leitores não pode representar a prática de escrita para as telas de forma mais abrangente.

Fenômeno mais complexo é o da publicação de roteiros, pois permite revisar e problematizar uma série de conceitos assentes não apenas sobre as peças cinematográficas, mas também sobre a literatura e o próprio cinema.

Em anos recentes, a prática vem ampliando seu espaço no mercado editorial, a despeito do número geralmente limitado de tiragens²⁹. A base de dados do *British Film Institute*, por exemplo, apontava, em outubro de 2009, uma lista de dois mil quinhentos e oitenta e sete roteiros publicados (PRICE, 2010, p. 95). No Brasil, nos últimos anos, alguns exemplos relevantes podem ser mencionados, como a novíssima edição de *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* (2018), pela Todavia; *Elena: o livro do filme de Petra Costa* (2014), pela Arquipelago Editorial; ou ainda a coleção “Aplauso”, editada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (e hoje disponível gratuitamente em sua página). Dentre outros títulos, essa coleção conta com os roteiros de *Quanto vale ou é por quilo* (2008)³⁰, assinado por Newton Cannito, Eduardo Benaim e Sergio Bianchi, e *Casa de meninas* (2004), de Inácio Araújo, quem primeiro escreveu o texto para as telas e depois o romance.

Tal prática do mercado livreiro não se limita, evidentemente, aos anos 2000, seja em âmbito nacional ou internacional. A peça teatral e roteiro cinematográfico de Mario Prata, *Bésame mucho*, foi publicada pela L&PM Editores, no Brasil, em 1987. Dois anos antes, o volume póstumo *Roteiros do terceyro mundo*³¹ tinha então vindo à luz pela Alhambra e EMBRAFILME, reunindo, em sua primeira parte, cinco roteiros originais de Glauber Rocha e, na segunda, a transcrição textual de oito longas do diretor, sob o empenho e organização de Orlando Senna³². Entre as décadas de 1980 e 90, a coleção *Rutgers Films in Print* da Universidade Estadual de Nova Jersey trouxe ao público, em inglês, roteiros de filmes relevantes de origens distintas. Ainda que na maioria dos casos dos volumes da *Rutgers* os próprios diretores fossem também os roteiristas, curiosamente, as capas de cada roteiro trazem apenas o nome dos primeiros e do responsável pela edição impressa. Roteiros de realizadores diversos, como Stanley Kubrick, Paul Schrader, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky, Werner

²⁹ Em complemento às publicações, páginas virtuais gratuitas, como as robustas *Film Scripts Online Series*, *Simply Scripts* e *The Daily Script*, por exemplo, constituem fontes valiosas de divulgação e acesso a roteiros.

³⁰ A edição ainda traz o conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, publicado pela primeira vez em 1906 e no qual o filme se inspira.

³¹ Idealizada pelo cineasta, a coletânea foi publicada postumamente. Em carta a Carlos Augusto Calil, Glauber Rocha explica as intenções do projeto, bem como evidencia a sua concepção pouco ortodoxa de roteiro: “[...] estes 8 filmes são referentes ao III Mundo e marcam uma fase do meu trabalho [...]. A edição seria bom para preservar a base literária dos filmes – pois estes roteiros podem ser refilmados + televisados + montados em teatros e ainda funcionam como romances ou novelas, etc...” (SENNA, 1985, p. IX).

³² Criticado, aliás, por Monzani (2006) pelas interferências empreendidas nos escritos de Glauber Rocha.

Herzog, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini, apenas para se mencionar alguns, vêm sendo publicados desde os anos de 1970, muitos dos quais com traduções para o inglês e o português.

Um dos estudos mais instigantes sobre o fenômeno da publicação de roteiros é desenvolvido por Vera Lúcia Figueiredo (2007; 2010), que insere tal problemática no interior de uma discussão teórica de ordem mais abrangente, chamada por ela, em momento de inspiração admirável, de “narrativas migrantes”. Interessada em observar o trânsito das narrativas de um meio a outro, Figueiredo procura refletir sobre as consequências desses deslizamentos para as noções de autoria, mídia, recepção, literatura e cinema. Nesse movimento, os suportes, como o livro e a tela, desempenham papéis determinantes:

Merece atenção especial o fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para outro, de um suporte para outro – o processo contínuo de reciclagem de intrigas ficcionais, recriadas para circular por diferentes plataformas. Busca-se pensar as alterações na hierarquia cultural provocadas pela intensificação desse movimento de intercâmbio, tanto no que diz respeito à literatura, cujo prestígio esteve sempre estreitamente relacionado à aura do suporte livro, quanto no que se refere ao cinema, em decorrência da expansão de narrativas audiovisuais transmídiaicas, cujo conteúdo se desdobra em filmes veiculados em salas de cinema, em videogames, histórias em quadrinhos, seriados televisivos (FIGUEIREDO, 2010, p. 11-12).

Embora o empenho da autora se volte, sobretudo, para a produção de escritores brasileiros contemporâneos, como Bernardo Carvalho, Fernando Bonassi, Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Lourenço Mutarelli, Marçal Aquino e Leandro Konder – profissionais cuja atuação não se restringe mais “ao espaço do livro, nem tampouco ao dos jornais, atuando também como roteirista ou publicitário” (FIGUEIREDO, 2010, p. 19) –, ela nos alerta de que o conceito de “deslizamento das narrativas” não é exclusivo de nosso tempo. Assim, Figueiredo (2010, p. 13-15) nos recorda, por exemplo, dos folhetins, caso em que o jornal estaria a serviço da literatura; a valorização modernista da interação do leitor com o texto; e os estudos de Umberto Eco e Roland Barthes, como a concepção de “obra aberta” para o primeiro e o de “jogo intertextual” para o segundo... Há tempos, portanto, prática e teoria caminham em direção ao questionamento dos gêneros estanques e da obra como algo acabado e fechado em si.

No que se refere especificamente ao roteiro cinematográfico, campo de interesse de nossa pesquisa, Figueiredo (2007, p. 3) toma como ponto de partida *Do Palco à página*, de

Roger Chartier (2002)³³, a fim de postular que o mesmo fenômeno observado com a peça teatral no século XVII – “a instituição literária do texto para teatro, que passa, então, a ser destinado à permanência” – lança luz sobre a prática do mercado livreiro atual em publicar roteiros e outros produtos impressos de motivação audiovisual. Essa prática pode conferir maior fixidez ao texto escrito para as telas por meio do “prestígio remanescente da cultura livresca”³⁴ (FIGUEIREDO, 2007, p. 12). Assim, ainda que se possa haver discordâncias em torno da versão ou tratamento a ser escolhido, a publicação de roteiros cinematográficos e a sua conseqüente valorização enquanto objeto de leitura de interesse para além do círculo de uma equipe técnica afastam-no da efemeridade a que, tradicionalmente, costuma ser relegado, embaralhando definitivamente a hierarquia cultural dos textos. O roteiro é então alçado a um novo estatuto, o que tem efeitos, inclusive, para a noção de autoria, tópico tão caro aos estudos literários:

O livro, como meio de comunicação ainda capaz de evocar a esfera de uma cultura elevada, legitima esses textos [os roteiros] relacionados a uma fase pré-filme, que alcançam um novo *status*, como registros de uma memória cultural que deve ser preservada – fenômeno que tem conseqüências, inclusive, para a própria questão da autoria, tanto do roteiro quanto do livro em que se publica o roteiro (FIGUEIREDO, 2007, p. 12).

Acrescente-se ainda que, dado o hibridismo da maior parte dessas edições, as quais costumam reunir o roteiro em si e toda a sorte de materiais extras, sobretudo derivados do meio audiovisual, escancaram-se o trânsito das narrativas de um meio a outro, as suas múltiplas interinfluências e a demanda por uma nova postura e sensibilidade leitora:

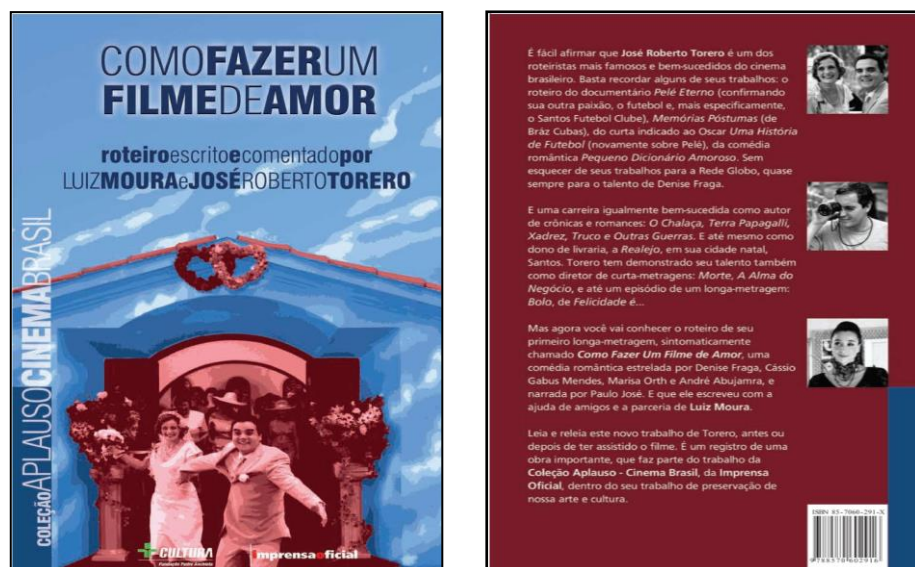
Se os roteiros que, em princípio, seriam escritos utilitários para um público restrito, parecem se submeter a uma outra convenção de leitura a partir do movimento editorial para a sua publicação em livros, o texto literário, associado em sua edição a um produto audiovisual, seja através de fotos, notas introdutórias ou pela inclusão do roteiro no mesmo volume, parece também suscitar um tipo de recepção diferente, já que todos esses elementos interferem na leitura (FIGUEIREDO, 2007, p. 13).

³³ Concebendo a obra artística como um produto social, Chartier afirma (2002, p. 12): “A representação e a percepção do escritor de teatro como autor, no sentido pleno do termo, emergiu lentamente, principalmente como um efeito das práticas do mercado livreiro que simultaneamente explorou o sucesso de certos dramaturgos, multiplicou as edições corrompidas que deviam ser recusadas por seus autores e permitiu que os leitores reconhecessem os méritos de textos muitas vezes traídos pelas más condições de representação ou pela indisciplina dos espectadores”.

³⁴ “Somente importa o livro, tal qual ele é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele se recusa a alinhar-se, negando-lhe o poder de fixar seu lugar ou de determinar sua forma. Um livro não pertence a um gênero, todo livro pertence à literatura, como se esta detivesse em sua generalidade os segredos e as fórmulas que permitam conferir ao que se escreve realidade de livro” (BLANCHOT, 1999, p. 272-273 apud VIEIRA, 2007a, p. 67).

A fim de que se possa melhor compreender o conceito de narrativas migrantes e alguns dos pontos abordados acima, passemos agora a lidar com dois dos exemplos explorados por Figueiredo, a começar por um detalhe de contracapa, porém significativo. Na parte de trás do volume de *Como fazer um filme de amor* (2004), roteiro de José Roberto Torero e Luiz Moura, pode-se ler o seguinte convite “leia e releia antes ou depois do filme”. O texto da contracapa sublinha também a importância da Coleção Aplauso e o sucesso de Torero não apenas como roteirista, mas também como romancista e cronista, enquanto o projeto gráfico revela a sua imagem, em meio à dos atores do filme, Cássio Gabus Mendes, Denise Fraga e Marisa Orth. Para Figueiredo (2007, p. 6), há aí uma clara tentativa de “seduzir o leitor, que é um espectador de cinema, para a leitura de roteiros [...], ao mesmo tempo que se joga com o prestígio do roteirista como escritor de literatura e com a idéia da coleção como fruto de um trabalho de preservação da cultura”. Em acréscimo às notações da autora, é importante destacar ainda outros elementos dessa publicação que deflagram uma série de associações e demandam habilidades de leitura especiais. Referimo-nos à capa, que estampa um fotograma do filme, reconfigurado em técnica semelhante à da aquarela e que permite o reconhecimento dos atores na pele dos protagonistas, e a presença de comentários dos autores ao longo de todo o texto do roteiro.

Figura 2 - Capa e contracapa de *Como fazer um filme de amor*



Fonte: Torero e Moura (2004).

Outro exemplo discutido por Figueiredo como narrativa migrante advém da longa e profícua colaboração entre Marçal Aquino e Beto Brant. Trata-se do processo nada ortodoxo

de composição do, não necessariamente nessa ordem, romance-roteiro-filme *O Invasor*. O filme, dirigido por Beto Brant, é de 2001, enquanto o romance, de autoria de Marçal Aquino, e o roteiro, escrito por este e também por Beto Brant e Renato Ciasca, foram publicados conjuntamente em 2002, pela Geração Editorial. O processo criativo dos textos pode ser assim resumido, a partir do relato de Figueiredo (2007, p. 6-7): ao tomar conhecimento do interesse do cineasta Beto Brant em adaptar outro de seus romances, *O Invasor*, então ainda em fase de elaboração, Marçal Aquino interrompeu o processo de escrita do livro e passou a se dedicar unicamente ao roteiro. Após a conclusão da tarefa, Aquino havia se desinteressado do próprio romance, cuja retomada da escrita deu-se somente por conta da promessa de Beto Brant em ceder fotografias inéditas do filme para compor a futura publicação. Por conta do sucesso do longa, o editor da publicação, Luiz Fernando Emediato, resolveu então compilar, em um volume único, o romance, o roteiro e as imagens prometidas por Beto Brant. A fotografia do ator Marco Ricca, que interpreta a personagem de Ivan no cinema, estampa a capa da edição. Curiosamente, como bem aponta Figueiredo (2007, p. 7), “na página com a ficha técnica do filme, [...] lê-se: baseado no romance *O Invasor*, de Marçal Aquino”. Não há necessidade aqui de uma análise mais vertical do caso para que se perceba a série de problematizações suscitadas por uma experiência criativa e coletiva como essa, especialmente no que se refere às concepções de autoria, adaptação e de literatura como objeto primeiro e último.

(Antes de prosseguirmos, um parágrafo-parêntese. Apesar da produção de Aquino corporificar o esmaecimento das fronteiras entre literatura, roteiro e cinema, o autor sai em defesa das diferenças entre os meios e recupera alguns dos lugares-comuns dos manuais, como a ideia do roteiro enquanto “fórmula” e sua destinação a um público seletivo, dada a dificuldade que suas convenções impõem à leitura)³⁵.

O caso de *O Invasor* revela-se de fato exemplo bastante pertinente no que se refere ao abalo da hierarquia cultural dos textos, num movimento de via dupla, a afetar tanto o estatuto da literatura como obra e objeto último, fechado em si, quanto o do roteiro, geralmente concebido como produção fadada ao apagamento. Assim, enquanto o último passa a gozar de certa estabilidade, fixidez e prestígio ao ser publicado em livro, a obra literária, por sua vez, pode ser submetida a revisões e alterações sob influência de uma eventual adaptação para as telas ou, em alguns casos, ser confeccionada de maneira excessivamente

³⁵ Com a palavra, o próprio Marçal Aquino: “Roteiro não é literário; não tem pretensão de ser literatura; se tivesse, teria largado de ser roteiro e tentado ser literatura de uma vez. Roteiro é uma bula, uma fórmula, uma receita, uma forma. Você exhibe o filme, não a fórmula. Mas é só uma opinião, não quer dizer nada. Como o Emediato resolveu juntar tudo, até achei legal porque se pode entender todo o processo, você vê aí a literatura, se tiver paciência de ler o roteiro (porque ler roteiro não é fácil) e quiser ver o filme, então tem a comparação de como é o andamento de uma obra para outra linguagem” (FIGUEIREDO, 2007, p. 7).

esquemática, segundo os ditames de grandes produções hollywoodianas, quando já se tem em vista, por exemplo, a versão fílmica.

A literatura deixa de ser vista como o produto final, como uma obra acabada, e herda do roteiro o caráter de texto que antecede uma obra principal e que será lido a partir dela, podendo inclusive ser modificado depois de seu aproveitamento nas telas. Passa, então, a ocupar um outro lugar na hierarquia cultural. Além disso, pode-se perguntar se o surgimento de uma literatura que já é criada tendo em vista uma possível adaptação para cinema ou para televisão levaria à esquematização do texto literário, aproximando-o dos roteiros técnicos, ao contrário do que ocorreu, por exemplo, no início do século XX, quando a relação com a linguagem cinematográfica estimulava a experimentação no campo da literatura (FIGUEIREDO, 2007, p. 3)

Em artigo anterior, publicado em 2000, Barbara Korte e Ralf Schneider partiram de pressupostos semelhantes aos de Figueiredo, para refletir, no entanto, sobre o contexto britânico, sobre o grande salto no número de roteiros publicados por lá a partir dos anos de 1980 e sobre autores cujas práticas e obras transitam entre mídias diferentes, como Harold Pinter (1930-2008) e David Hare (1947). Um dos momentos mais pertinentes do artigo de Korte e Schneider, no entanto, consiste na seguinte ressalva: as mesmas estratégias do mercado livreiro que corroboram para a legitimação do roteiro como possível gênero literário também podem impor restrições para o seu entendimento como texto dotado de valor em si, pois, de modo geral, as edições enfatizam, por meio de fotogramas ou informações sobre prêmios recebidos (Oscar, Globo de Ouro etc.), a submissão da peça cinematográfica ao filme, este sim, a “verdadeira obra”.

A essa ressalva, gostaríamos de agregar outros questionamentos, a fim de problematizar algumas das proposições de Figueiredo e de Korte e Schneider. A tendência da publicação de roteiros seria de fato uma tentativa de salvaguardá-los do esquecimento, negando o seu caráter de texto provisório, ou apenas mais um fenômeno do mercado de consumo que tenta emplacar uma série de produtos a partir de um filme ou franquia (como bonecos, canecas, histórias em quadrinhos e outras narrativas derivadas)? Se, por um lado, o livro de fato nos remete ao universo da “alta cultura”, por outro, é mesmo possível afirmar que goza ainda do mesmo lugar de prestígio de outrora, principalmente ao se considerar as mudanças tecnológicas de nosso tempo e contextos tão socialmente desiguais como o brasileiro? Estaria se processando, efetivamente, uma mudança na categorização dos produtos culturais, sendo possível incluir o roteiro na hierarquia dos gêneros literários? Nesse caso, que valor teriam os roteiros miméticos, publicados como uma espécie de transcrição do filme já editado e que dominam boa parte do número de publicações do gênero, se eles nem mesmo

contam a história da feitura, das indecisões e dos cortes, marcas de criação pelas quais tanto se interessa a crítica genética? Dentre os vários formatos e versões que um roteiro pode assumir ao longo dos diferentes estágios de uma produção cinematográfica, qual deve ser o texto publicado?

Roteiros não filmados

Em alguns casos, a publicação do roteiro representa, de certa maneira, a realização do próprio filme: palavras a dizer as imagens sonhadas pelo realizador. É nesse sentido que caminha a reflexão de Michelangelo Antonioni (2008, n. p.) em torno de seu texto não filmado, *Tecnicamente doce*, publicado na Itália em 1976 e concebido para ser realizado na floresta amazônica: “a batalha entre o filme e mim se encerra com a publicação deste roteiro. Essa batalha durava desde 1966, quando escrevi a primeira versão da história”³⁶.

Tecnicamente doce bem poderia figurar em outro volume, *Anthologie du cinéma invisible*, organizada por Christian Janicot e publicada em 1995. A coletânea conta uma centena de projetos, rascunhos e roteiros cinematográficos não filmados de autoria de escritores, intelectuais e artistas reconhecidos, tais como Italo Calvino, Georges Bataille, William Burroughs, Blaise Cendrars, Paul Claudel, Salvador Dalí, Gabriele D’Annunzio, Robert Desnos, Max Frisch, Federico García Lorca, André Gide, Allen Ginsberg, Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Antoine de Saint-Exupéry, Mayakovski, E. E. Cummings, entre outros. A respeito da publicação, Martins (2015, p. 353-354) afirma que seus textos, bastante diversos entre si, são valiosos, porque “engendram um rico diálogo entre cinema, literatura e artes [...]” e atestam como escritores e artistas do século XX buscaram na linguagem cinematográfica “um refúgio de reinvenção para os seus gestos estéticos”.

Nem sempre, no entanto, roteiros não filmados são publicados. Nesse caso, vale destacar o importante papel de algumas instituições para a preservação das “imagens em estado de palavras”. Nos Estados Unidos, por exemplo, a Biblioteca Margaret Herrick, pertencente à Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, possui hoje cerca de quatro mil e seiscentos exemplares de roteiros não filmados³⁷. No Departamento de Coleções Especiais da Biblioteca de Artes Cênicas da Universidade da Califórnia, Los Angeles – UCLA, segundo lista de verificação, datada de abril de 1971, há mais de mil roteiros não filmados depositados (PRICE, 2010, p. 94). No Brasil, a Cinemateca Brasileira, em São

³⁶ Para o cineasta italiano, no entanto, o “roteiro é uma peça sem autonomia”, “páginas mortas”, cuja exposição se dá “numa irritante forma pseudoliterária” (ANTONIONI, 1977, p. 9 apud AVELLAR, 2007, p. 253).

³⁷ Informação obtida em visita ao local e confirmada posteriormente por e-mail (MAXWELL, 2019).

Paulo, a despeito de todo o descaso de alguns governantes para com sua importante atuação na preservação de nossa memória cinematográfica, também possui exemplares de roteiros não filmados, como *Vida mansa*. A propósito, a versão do roteiro de Joaquim Pedro utilizada neste trabalho provém dessa inestimável instituição.

Roteiros não filmados merecem especial atenção pois seu valor transcende o fetiche colecionista, e sua análise pode despertar *insights* instigantes sobre a composição da peça cinematográfica e contribuir, assim, para a consolidação de uma visão mais ampla sobre as diferentes práticas de escrita para as telas.

De modo distinto da leitura de roteiros que se tornaram filmes, a leitura dos não filmados não se dá sob a influência das imagens inspiradas em suas palavras. Por essa razão mesma, os últimos talvez nos permitam observar com maior acuidade o modo peculiar pelo qual o roteiro diz a imagem: trata-se de um texto oscilante, “nocivo” à mimese e problemático para o leitor comum, ao menos em princípio. Este, durante a leitura de um roteiro, será constantemente lembrado por uma série de recursos textuais de que talvez não seja o seu “leitor ideal”, devendo superar o estranhamento inicial e acionar seus conhecimentos como espectador de cinema para, enfim, usufruir da leitura de modo similar ao de uma peça teatral, romance ou conto.

Além disso, a análise de roteiros não filmados, complementada pela investigação das causas de seu malogro como filme, pode desvelar uma verdadeira história oculta (ou a contrapelo) do cinema, registrada, nesse caso, não apenas através de imagens, mas também de palavras. Tomados como documentos legítimos e retirados de sua clandestinidade ou invisibilidade, os roteiros não filmados

[...] podem nos conduzir a distintas percepções da história cinematográfica, seja a narrativa latente, seja a dramaturgica [...]. Quem poderia determinar que a história do cinema só ocorreria durante a projeção? [...]. De forma um tanto tortuosa, essas espirais dos arquivos acabam por revelar a força de discursos – conceituais e institucionais – que determinam o que ainda hoje compreendemos por arquivo(s) cinematográfico(s) (MARTINS, 2015, p. 308).

Para Silvia Oroz (1984), em *Os filmes que não filmei*, volume no qual entrevista Cacá Diegues³⁸, projetos não filmados são valiosos à medida que dialogam, complementam ou estão inscritos, de alguma maneira, naqueles convertidos em objetos fílmicos. Ademais,

³⁸ O volume é fruto de vinte horas de entrevistas, em encontros ocorridos entre os anos de 1980 e 1981. Em dado momento, Cacá Diegues revela, por exemplo, que sinopses e roteiros para filmes malogrados foram reaproveitados em algumas de suas mais importantes produções, como *A Grande cidade* (1966) e *Bye, bye, Brasil* (1980) (OROZ, 1984, p. 21).

podem se tornar, na verdade, a força motriz de produções vindouras. Assim, da frustração ou de uma espécie de luto criativo, engendra-se a motivação, de modo que os “nãos” recebidos pelos cineastas para alguns de seus projetos convertem-se em “sins” para outros. Para ilustrar tal dinâmica, a autora recorre, poeticamente, a duas figuras mitológicas, Prometeu e Fênix:

[...] Mas é inegável que o conhecimento mais profundo do cineasta abarca uma totalidade que inclui também o não realizado, em um ciclo vital que sofre dialeticamente uma dose infinita de [...] *sim-não-sim...* na batalha árdua e audaciosa de ‘fazer um filme’. O cineasta é um Prometeu acorrentado ao projeto do cinema, que nasceu em 1895 [...], tendo por parteira-mãe os irmãos Lumière. A partir daí, quem decide concretizar esse ‘mistério maravilhoso’, o *cinema*, estará eternamente acorrentado a essa única ideia cuja força é tal que logra, apesar dos *não*, concretizar-se em filmes. Mas o cineasta saber ser também um Fênix que, apesar dos inumeráveis negativas, ressuscita, transformando-se em *SIM* (OROZ, 1984, p. 7, grifo da autora).

Nessa dinâmica inevitável da produção cinematográfica, roteiros não filmados ganham, então, grande relevância. Por meio deles, pode se chegar aos eventuais “nãos” recebidos por homens e mulheres do cinema e, assim, se construir um entendimento mais abrangente de suas cinematografias. Afinal, como sabemos, foram muitos os cineastas, roteiristas, escritores ou artistas em geral cujos roteiros concebidos, dentre outros projetos de fato filmados, precisaram “contentar-se” apenas com as páginas em muitas ocasiões. Aos nomes já mencionados, adicionamos outros dois, protagonistas de um caso célebre de roteiro não filmado: Harold Pinter e Barbara Bray, cujo texto de adaptação de *Em Busca do tempo perdido* (1913-1927), de Marcel Proust, “acomodou-se apenas” como livro. A edição dos anos 2000 conta a história da concepção do roteiro e traz o texto em si, que condensou os volumes do romance francês em cerca de cento e setenta páginas.

No Brasil, pode-se mencionar, além dos roteiros não filmados de Joaquim Pedro, os projetos interrompidos de Luís Sérgio Person, Lúcio Cardoso, Mario Peixoto e Glauber Rocha, por exemplo. Fragmentos de *A Hora dos ruminantes*, roteiro escrito por Person e Jean-Claude Bernardet, a partir do romance homônimo de José J. Veiga (1970), foram publicados em especial do caderno “Folha Mais”, em 1995. O filme em si – que, para o idealizador, seria a sua obra definitiva – existiu apenas como sonho e roteiro (LABAKI, 2002). *A Mulher de longe*, datado de 1949, é roteiro de Lúcio Cardoso cujo longa-metragem, dirigido pelo próprio escritor, até foi iniciado, mas permaneceu inacabado. Mario Peixoto, por sua vez, constitui um caso à parte: conhecido pela frequentemente apontada como a obra-prima do cinema brasileiro, *Limite* (1931), possui uma produção escrita que ultrapassa a cinematográfica, tendo legado, além de argumentos e um romance, ao menos três roteiros não

filmados, os quais revelam o mesmo o tom poético de seu único filme. Roteiros não filmados de Glauber Rocha, como o *Testamento da rainha louca*, *O Destino da humanidade* e *América nuestra* permanecem inéditos, pertencendo ao Tempo Glauber (Rio de Janeiro), fundado em 1983, graças à obstinação da mãe do cineasta, Lucia Rocha (1920-2014)³⁹. Segundo Mariana Villaça (2002, p. 496), o terceiro roteiro da lista, *América nuestra*, foi concebido entre a década de 1960 e 70, a partir do empenho de Glauber em realizar um filme “épico/didático sobre a história da luta armada na América Latina, em memória do guerrilheiro Che Guevara [...] e em coprodução secreta do ICAIC – Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos”. Certas ideias, sequências e personagens do roteiro teriam sido reaproveitadas em *Terra em transe* (1967) e *A Idade da terra* (1980) (VILLAÇA, 2002).

Dada a trajetória tortuosa do cinema brasileiro, cuja intermitência, instabilidade e relações ambíguas com o Estado e o mercado – indústria frustrada, censura, criação de órgãos federais e mecanismos legais de incentivo, estrangulamento da produção no início da década de 1990, parque exibidor ainda restrito, público arredio etc. – é de conhecimento de todos, roteiros não filmados revestem-se de importância histórica adicional, pois, além de contarem, por meio de suas palavras, as imagens de possíveis filmes, em complementariedade à cinematografia nacional, revelam os jogos de poder e de interesse, por vezes, escusos, dos esquemas e mecanismos de produção vigentes em determinado período e contexto. É nesse sentido que, para Amir Labaki (1995, p. 14),

a história oculta [...] do cinema brasileiro é a saga dos roteiros não-filmados. Numa cinematografia que atravessou o século em crise crônica, os projetos não-realizados são mais do que notas de rodapé ou curiosidades para especialistas. Representam, sim, capítulos essenciais de uma produção em perene instabilidade. Virtualmente todos os grandes cineastas brasileiros passaram pela experiência do filme abortado. Não raras vezes foram experiências dilacerantes, que marcaram pontos de virada em suas trajetórias. Em geral, deram a volta por cima e abraçaram novos projetos. Alguns, não.

Em posição semelhante à de Labaki, Oroz retoma a sua referência aos mitos de Prometeu e Fênix, mas agora no contexto latino-americano do século XX, cuja ausência de condições materiais se impõe de forma contundente ainda hoje, resultando em desigualdades e contradições de toda ordem, às quais a produção cinematográfica não está imune evidentemente:

³⁹ Atualmente, o Tempo Glauber encontra-se permanente fechado por conta das altas dívidas de IPTU no prédio em que funcionava, tendo sido o seu acervo transferido para a Cinemateca Brasileira.

A quantidade de *não* que o Prometeu Cinematográfico-Ave Fênix escuta e sofre ao longo de sua vida ultrapassa a capacidade de normal. Talvez por isso o cineasta seja também uma espécie de herói do século vinte cuja luta chega a ser titânica nos países do Terceiro Mundo, onde muitas vezes se briga contra moinhos de vento, porque as possibilidades econômicas de realização de um filme são menores, senão quase inexistentes. Para o cineasta de nossos países, em contraste com o da Europa e dos Estados Unidos, o *não* se reveste de um caráter determinista, até trágico (OROZ, 1984, p. 8, grifo da autora).

Além das dificuldades de produção (e de exibição) das produções fílmicas brasileiras, em concorrência desleal com as estrangeiras, tanto no mercado interno quanto externo, vale ressaltar o descaso endêmico para com o patrimônio artístico nacional de modo geral. Os incêndios do Museu da Língua Portuguesa (São Paulo), em 2015, e do Museu Nacional (Rio de Janeiro), em 2018, são apenas duas catástrofes recentes que confirmam a permanência de um quadro crônico. No caso da produção cinematográfica, por exemplo, órgãos como a EMBRAFILME, a Cinemateca Brasileira, os museus da Imagem e do Som (tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro) e a ANCINE, a despeito de todos os avanços e de suas atuações contundentes no passado e no presente, parecem ter chegado com grande atraso, uma vez que boa parte do cinema brasileiro mudo está perdido⁴⁰, bem como filmes de Rogério Sganzerla, Fernando Cony Campos, Carlos Reichenbach e Leon Hirszman, entre as décadas de 1960 e 70. Apesar do otimismo com a retomada da produção cinematográfica nacional desde os anos de 1990, por meio de novas leis de incentivo fiscal, fixação de cotas e profissionalização do meio, a perspectiva atual, na manutenção dos mecanismos existentes tanto para produção quanto preservação, é de grande incerteza, dados os perfis dos (des)governos que vêm ascendendo ao poder no país pós-golpe de 2016.

Nesse sentido, ainda que soe demasiadamente pretensioso, seria possível afirmar que a busca pela identificação, recuperação, catalogação, criação de uma base de dados digital, análise, discussão e publicação dos roteiros, sobretudo não filmados, da cinematografia nacional, poderia contribuir, em complemento aos filmes, para a preservação da memória artístico-cultural ou histórico-documental da produção fílmica no Brasil. Essa história ainda está para ser (re)escrita.

⁴⁰ A película fílmica dessa época, fabricada em nitrato, era de fácil combustão, o que se somou às condições precárias de armazenamento e transporte. O período conhecido como a bela época do cinema brasileiro, de 1907 a 1912, existe apenas como textos, escritos em livros, sobre cinema brasileiro. Os pioneiros cinejornais, curtas, documentários, os famosos filmes cantantes e os de ficção ficaram perdidos no tempo (MIRANDA, 2000, p. 244).

Roteiro como texto intermediático

Compreender o roteiro como texto intermediático é uma entrada analítica que permite evitar as aporias da defesa ferrenha das especificidades, ao mesmo tempo que conforma, não sem limitações e problemas, boa parte dos discursos erigidos em torno desse gênero textual e de suas práticas de escrita em diferentes contextos.

Desse modo, o roteiro, em vez de texto descartável, fadado à invisibilidade e à incompletude, converte-se em lugar feito de outros lugares, em diálogo permanente com: a literatura, seja o conto, o teatro ou a poesia⁴¹; a música, em suas sugestões de sons e mesmo canções; e o cinema, por meio de suas referências ao código cinematográfico. Foi tal configuração intermediática do roteiro que levou Maria Angélica Santos, em análise de textos de Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, a afirmar:

[...] embora se utilizem predominantemente da mídia verbal, os roteiros fazem referência à mídia cinematográfica, empregam uma linguagem que prediz o que virá a ser o enquadramento, a iluminação, a trilha sonora. Em outros momentos, [...] extrapolam sua constituição primordialmente técnica e objetiva, e, permanecendo mídia verbal, recorrem também à musicalidade da poesia, ao detalhamento da narrativa literária, à descrição pictórica de um quadro ou de um enquadramento pertencente a determinado filme (SANTOS, 2015, p. 37).

Em sentido mais genérico e amplo, a entrada por meio da intermedialidade permite-nos ainda olhar para fora do texto, como quer Maras (2009, p. 48), para quem a intermedialidade do roteiro tem a ver com o modo como o gênero se situa entre diferentes contextos (industrial/artístico), mídia (palavra/imagem) e processo (escrita/produção fílmica). Entretanto, se, para Maras, a condição intermediática do roteiro acaba por minar a sua autonomia enquanto objeto, para nós, é ela mesma quem lhe confere certo caráter autônomo – relativo talvez, mas possível –, na medida em que escancara as fraturas de um texto de configuração bastante particular.

Para a presente discussão, recorreremos a ensaios de Irina Rajewski (2012a; 2012b) e Lúcia Nagib (2014), com a importante ressalva, no entanto, de que o roteiro não é

⁴¹ Para o roteirista Abraham Polonsky: “A forma literária que tenho em mente para o roteiro é o poema. Estou usando os termos poesia e poema para caracterizar um roteiro que, em vez dos ângulos de câmera convencionais, guiará a atenção por meio de imagens concretas (como na metáfora); que, em vez de direção da cena, a ação a expressaria; [...]; que, em vez de diálogo que carrega significado no ponto em que a imagem falha, seria o significado que completa a imagem do filme” (POLONSKY, 1996, p. 187 apud PRICE, 2010, p. 33, tradução nossa). No original: “The literary form I have in mind of the screenplay is the poem. I am using the terms poetry and poem to characterize a screenplay which instead of conventional camera angles would guide the attention through concrete images (as in metaphor); which instead of stage directing the action would express it; [...]; which instead of dialogue that carries meaning where the film image fails, would be the meaning that completes the film image”.

contemplado pelo horizonte das preocupações dos escritos de ambas, de maneira que tal inclusão, a peça cinematográfica como texto intermediário, é uma proposição de nosso trabalho.

Em primeiro lugar, é importante situar, de acordo com Rajewsky (2012b), o escrutínio ao qual os estudos intermediários vêm sendo submetidos. Para seus detratores, investidas analíticas intermediárias alicerçam-se em pressupostos demasiadamente essencialistas, ao terem como objetivo, a grosso modo, traçar os limites entre e das mídias. O quadro se torna ainda mais problemático quando se observam exemplos de diferentes práticas artísticas cujo impulso motriz consiste precisamente em fundir e mesclar mídias, num movimento significativo e sensível de apagamento de fronteiras.

Contudo, o impulso de “fixar os limites” não deve ser confundido com o apego ou apreço por classificações e descrições estanques e rígidas, problemáticas muitas vezes pelo não reconhecimento do caráter de construto dos juízos e convenções erigidos em torno dessa ou daquela arte, suas formas e seus gêneros. Aportes de cunho intermediário implicam, ao contrário, um gesto necessário para se observar e compreender o cruzamento entre fronteiras, prática bastante presente e, em alguns casos, de suma importância para o efeito estético, em diversas manifestações artísticas do passado e da contemporaneidade. Nesse sentido,

[...] é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las à prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro. Ao mesmo tempo, são esses atos de transcender, subverter, colocar à prova ou ressaltar que lançam luz sobre a convencionalidade e a construtividade desses limites. Minha tese, desse modo, envolve a ideia de promover um processo de revisão da noção mesma de limites: em vez de taxonomias, a fronteira, em todo seu dinamismo, criatividade e potencial (RAJEWSKY, 2012b, p. 71).

Em suma, em lugar do estabelecimento de limites rígidos, os estudos desenvolvidos no interior da teoria da intermedialidade intencionam elaborar instrumentos de análise que (1) deem conta de objetos intermediários considerados complexos e (2) não menoscabem da capacidade de percepção do público. Este, por sua vez, “[...] ao se deparar com uma mídia e/ou outra, acessa uma série de conhecimentos [prévios] que vai lhe permitir identificar uma manifestação midiática específica” (RAJEWSKY, 2012b, p. 65).

Dentre os exemplos máximos mencionados pela autora, encontram-se os filmes interativos⁴², as instalações de *Sound art*⁴³ e certos espetáculos de balé e teatro, cujo

⁴² Citemos *A Gruta* (2008), de Filipe Gontijo, filme inspirado nos contos de Júlio Cortázar e no conceito de jogos de RPG (*Role-Playing-Game*), cuja estreia foi promovida no Festival de Brasília daquele ano. O espectador

movimento impetuoso em direção ao apagamento das fronteiras entre as diferentes mídias em jogo acaba por revelar, paradoxalmente, os próprios limites de cada uma, sem que jamais deixem de ser percebidos, respectivamente, como filme, escultura, dança e teatro. As manifestações artísticas intermediáticas têm, portanto, “[...] fronteiras traçadas nos moldes da mídia e fronteiras traçadas nos moldes da convenção (fronteiras que são, por sua vez, sujeitas às transformações históricas [...])” (RAJEWSKY, 2012b, p. 55).

Ao afunilar os seus conceitos, a autora propõe ainda o estabelecimento de graus diferentes de intermedialidade para que se dê conta de manifestações artísticas também diversas, sendo três as categorias ou fenômenos apresentados: “transposição midiática”, “combinação de mídias” e “referências intermediáticas”, sendo possível conformar o roteiro cinematográfico no terceiro grupo.

No primeiro desses grupos, o da “transposição” ou “transformação midiática”, cujo exemplo mais evidente é o da adaptação fílmica de textos literários, “o critério de cruzamento de fronteiras midiáticas [...] relaciona-se à transformação de uma configuração midiática definida [...] ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012b, p. 58-59). Refere-se, portanto, mais aos processos de metamorfose do que exatamente à observação da presença de uma mídia em outra.

Diferentemente do primeiro grupo, nos outros dois propostos pela autora, considera-se a participação de forma mais direta de uma ou mais mídias no interior de determinada manifestação midiática. Assim, no segundo deles, a “combinação de mídias”, “[...] as várias formas de articulação midiática apresentam-se todas na sua materialidade afim e contribuem todas, cada qual de uma maneira especial, para a constituição e significação [do produto]” (RAJEWSKY, 2012b, p. 60). Em outras palavras, cada forma midiática utilizada não é transformada em outra, mas manifestada em sua própria materialidade, cooperando, à sua maneira específica, no significado do todo. Os exemplos, nesse caso, vão da ópera às histórias em quadrinhos, passado em particular por espetáculos de dança como *Blush* (2002), de Wim Vandekeybus, apresentado em Bruxelas e no qual dançarinos “mergulham” nas imagens aquáticas projetadas ao fundo do palco. Efeitos sonoros e visuais, a sincronia entre a dança ao vivo e o nado do filme exibido, bem como soluções engenhosas de lacunas entre os telões, geram uma ilusão de continuidade entre a ação do palco e aquela projetada ao fundo.

podia determinar o seu andamento com o uso de controles remotos. Recentemente, a Netflix também disponibilizou o longa *Black mirror: bandersnatch* (2018), direção de David Slade, em que se pode escolher entre cinco desfechos diferentes. O roteiro, de Charlie Brooker, é inspirado num jogo eletrônico nunca lançado, o qual, por sua vez, fora inspirado em dois poemas de Lewis Carroll.

⁴³ Disciplina artística na qual o som é utilizado como meio, resultando em formas híbridas, sob o domínio ora das artes visuais, ora da música experimental.

Nas “referências intermediáticas”, por sua vez, o último dos grupos, “[...] apenas uma mídia convencionalmente distinta vai se revelar em toda sua especificidade física e midiática” (RAJEWSKY, 2012b, p. 62). Como exemplificações, pode-se pensar na pintura foto-realista, de cunho hiper-realista⁴⁴, nas referências de um determinado texto literário a um filme em específico, a um gênero fílmico e ao cinema em geral (a escrita fílmica), ou ainda nas referências de um filme a uma pintura, uma música ou obra literária. Aqui, o que vale é a evocação, a imitação, a simulação ou a tematização, de modo que apenas uma única mídia se manifesta em sua materialidade. Manifestação bastante particular de fenômeno se dá, segundo Rajewsky, no espetáculo de dança-teatro *Bodies* (“Corpos”, 2000), com direção de Sasha Waltz, em que uma espécie de moldura se ergue no palco e os atores se apresentam suspensos no ar, movimentando-se vagarosamente em todas as direções:

Aqui, formas diferentes de articulação da mídia não mesclam uma com a outra, como no caso da combinação midiática; ao invés disso, os meios e instrumentos da *própria* dança-teatro – corpos, figurino, coreografia, iluminação, objetos de cena entre outros – são usados e adaptados de tal modo que eles guardam correspondência e semelhança com elementos, estruturas e práticas representacionais da pintura, de modo a suscitar uma ilusão de qualidades pictóricas (RAJEWSKY, 2012b, p. 61).

Como dissemos, embora Rajewsky não mencione o roteiro, poderíamos situá-lo, ainda que não em mesmo nível de complexidade, nesse mesmo grupo de fenômenos em que se pode enquadrar o espetáculo *Bodies*, ou seja, o das referências intermediáticas. A peça cinematográfica, cujo único recurso expressivo é a linguagem verbal, refere-se, em princípio, à mídia literatura e suas submídias, como o conto, o teatro e a poesia. Assim, observadas as devidas diferenças, de modo similar ao conto, o roteiro se vale da narração concisa e apresenta suas personagens em determinadas ações em contextos espaciais e temporais; de modo semelhante à peça teatral, divide-se em textos didascálicos e dialógicos, além de também ser concebido, na maioria dos casos, para posterior interpretação; da poesia, pode trazer a concisão, o ritmo e as rimas, além do apelo a imagens metafóricas e da própria disposição textual, a qual, em muitas casos, remete a versos de um poema.

Além do diálogo com a literatura, o roteiro também costuma fazer referências constantes ao cinema, tanto por meio de suas indicações técnicas, como os cabeçalhos, movimentos de câmera, cortes etc., quanto pela ênfase na descrição de imagens, as quais podem ou não guardar semelhanças com as do filme a devir. “Limiar, o roteiro possibilita

⁴⁴ Nesse caso, apesar de o observador ter a sensação de estar diante de uma fotografia, todos os recursos e instrumentos empregados pertencem à pintura.

uma escrita que já não se conforma mais à página e ainda não alcançou as telas” (MARTINS, 2015, p. 21). De todo modo, ainda permanece, inescapavelmente, mídia verbal. Assim como o autor literário, o roteirista

[...] não pode, por exemplo, ‘verdadeiramente’ fazer um *zoom*, editar, dissolver imagens ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; [...]. Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma ‘fenda intermediática’ – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, só pode ser transposta no modo figurativo do ‘como se’ (RAJEWSKY, 2012a, p. 28).

“Como se”, ao ler as suas palavras, em seu *dizer* imagens, o leitor da peça cinematográfica assistisse a um filme (possível); “como se”, ao ler as suas palavras, ouvisse também seus sons e musicalidade. No último caso, a referência pode ser mais óbvia quando a música ocupa lugar de destaque nas preocupações do roteiro (e do filme), como em *Cantando na chuva* (1962), de Gene Kelly e Stanley Donen, ou *Veja esta canção* (1994), de Carlos Diegues. Na grande maioria das ocasiões, entretanto, a presença sonora será sutil, sem que isso minimize o seu papel, pois, utilizada como função narrativa, potencializa os significados do todo. Se de fato o trabalho com o som se revelará de modo pleno somente no processo de edição do filme, é importante ressaltar que seu desenho já é previsto pelo texto do roteiro e pela sensibilidade do roteirista, uma vez que muito do que “ouvimos” na leitura da peça cinematográfica – e depois no filme – será filtrado pelo ponto de vista de uma personagem.

Por fim, em complementariedade às postulações de Rajewsky, vale ainda mencionar o conceito de “políticas da impureza”, de Lúcia Nagib, bastante útil por permitir uma leitura mais vertical de manifestações intermediáticas. Nagib concebe o fenômeno intermediático não como um artifício qualquer ou típico da arte contemporânea, mas como lugar de um problema perene – o da insuficiência de meios –, o que faz com que uma determinada mídia seja impelida a recorrer a outra. Tomando a liberdade de aproximar seu pensamento crítico-teórico da filosofia de Jacques Rancière, Nagib postula então a intermedialidade como espaço eminentemente político e promotor do “dissenso”, bem como uma via de superação da polarização clássico/moderno. Em seus próprios termos:

As vantagens dos regimes de Rancière [...] são que, ao evitar uma divisão diacrônica da história, permitem [...] localizar a combinação de clássico e moderno em um único filme, às vezes até mesmo em uma única cena [...]. Além disso, apresenta a irresistível atração, pelo menos no que se refere à intermedialidade, de redefinir a arte política como a que se recusa a antecipar

seus efeitos, questionando, em vez disso, seus próprios limites e poderes (NAGIB, 2014, p. 31).

Para Nagib, a intermedialidade revela-se, portanto, eminentemente política, ao expor e promover, por meio de seu caráter dialógico, uma espécie de crise, um dilema inerente às artes (o da insuficiência e/ ou limite de meios), enfim, o dissenso em lugar do consenso.

Nesse sentido, o roteiro cinematográfico, sem que se reivindique um estatuto (literário ou fílmico) obrigatoriamente artístico a ele, revela-se lugar privilegiado, pois sua forma, incontornavelmente dotada de referências intermediáticas desde os primórdios da escrita para as telas, põe a nu todo o processo de fatura textual, escancarando o caráter de construto da narrativa, bem como os limites e sobretudo as interinfluências literatura-cinema ou cinema-literatura.

1 PONDERAÇÕES SOBRE *O IMPONDERÁVEL*

Quando escrevo um roteiro, escrevo como se tivesse todo o filme diante de meus olhos. Então, [...] consigo escrever muito, muito rápido. É quase como copiar. Mas é claro que às vezes dou o melhor de mim; me leio em um frenesi de poesia. Tudo isso não tem absolutamente nada a ver com a ideia do meu filme, mas eu me dedico a um frenesi de linguagem de alto calibre, conceitos e beleza. E então às vezes me impulsiono tocando música, por exemplo, um concerto de piano de Beethoven, e toco e escrevo furiosamente. Mas nada disso é uma resposta à pergunta de como você se foca em uma ideia única para um filme. E então, durante as filmagens, você precisa se desviar dela, enquanto a mantém viva em sua essência (HERZOG, 2017, contra capa, tradução nossa)⁴⁵.

1.1 Entre edições e cambalhotas

Tendo seu patrocínio recusado pela (então já vacilante) Embrafilme em 1986, *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* jamais logrou tornar-se filme, de modo que as peripécias de Bento, Taís, Crioulo e companhia foram “fotografadas” apenas por palavras, em duas edições distintas, publicadas pela Marco Zero (1990) e pela Todavia (2018). Por ora, é a primeira delas que mais nos interessa por conta de seus materiais suplementares⁴⁶, tipo de conteúdo, aliás, recorrente em volumes de roteiros publicados e que pode cativar novos leitores para o gênero, como bem aponta Vera Lúcia Figueiredo (2007; 2010). Os elementos adicionais da edição de 1990 são os seguintes: desenhos de produção, encomendados por Joaquim Pedro de Andrade a Kimihiko Kato; transcrição de um encontro entre amigos e colaboradores do cineasta, datado de 25 de outubro de 1988; ensaio de Carlos Augusto Calil, substituído por outro do mesmo autor na edição de 2018; nota biográfica e filmografia do diretor; além do projeto *O Defunto*, cujas anotações, feitas cerca de dez dias antes de sua morte⁴⁷, revelam o desejo de adaptar a obra memorialista de Pedro Nava (conferir capítulo III). Os dois primeiros itens extras são de especial interesse.

⁴⁵ “When I write a screenplay, I write it as if I have the whole film in front of my eyes. Then [...] I can write very, very fast. It is almost like copying. But of course, sometimes I push myself; I read myself into a frenzy of poetry. All of this has absolutely nothing to do with the idea of my film, but I work myself up into a frenzy of high-caliber language and concepts and beauty. And then sometimes I push myself by playing music, for example, a piano concert by Beethoven, and I play and write furiously. But none of this is an answer to the question of how you focus on a single idea for a film. And then, during shooting, you have to depart from it sometimes, while keeping it alive in its essence”.

⁴⁶ Em contrapartida, a edição da Todavia, revisada segundo o novo acordo ortográfico, será utilizada em todas as citações diretas ao texto de *O Imponderável Bento*. Esse novo volume do roteiro parece ainda mais interessado apenas no texto de Joaquim Pedro, pois não traz conteúdo adicional, exceto pelo breve ensaio de Calil.

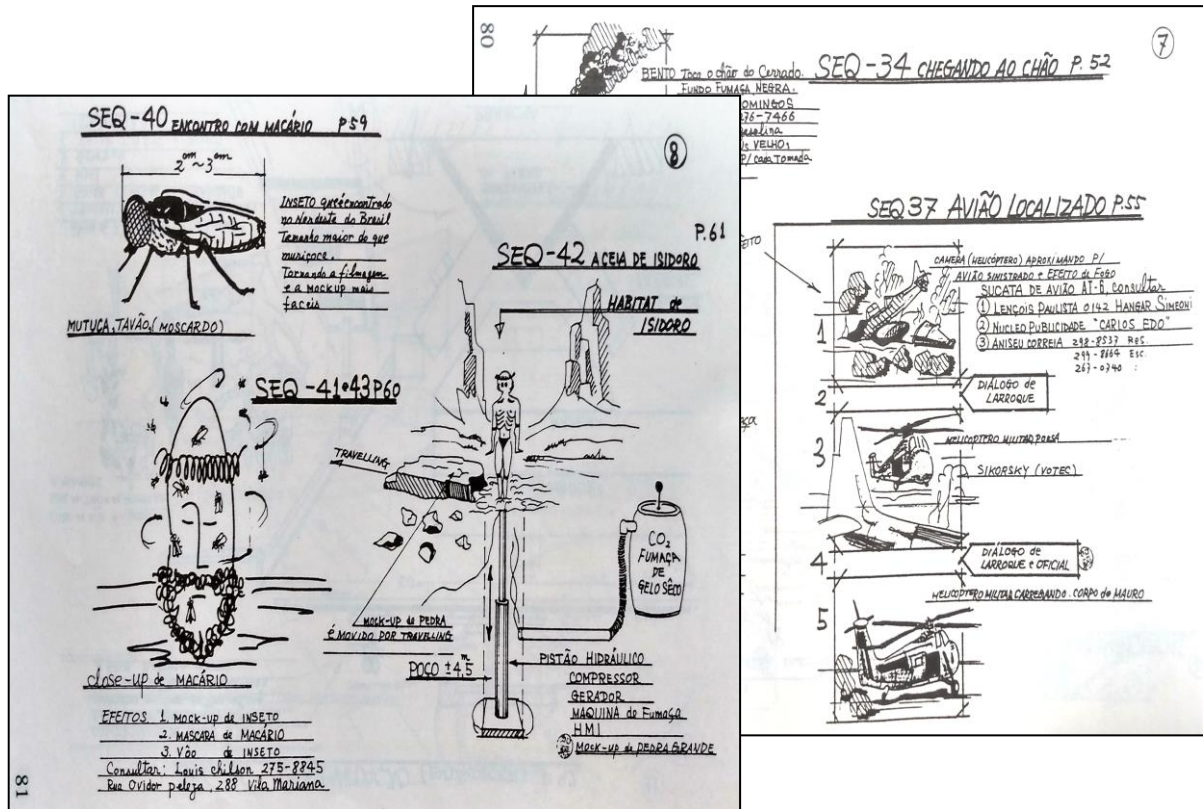
⁴⁷ Diagnosticado com câncer e submetido a sessões de quimioterapia, Joaquim Pedro falece em 10 de setembro de 1988, meses depois da comemoração de seu quinquagésimo-sexto aniversário, ocasião em que, segundo Ivana Bentes (1996, p. 161), recebera os amigos em casa com o discurso “anfitrião” e provocador, típico de sua ironia: “eu estou doente e vou morrer”.

Os estudos preliminares, porém detalhados, de Kimihiko Kato, fotógrafo também de *Vereda tropical* e *O Homem do pau-brasil*, para os efeitos especiais de *O Imponderável Bento* atestam não só o encaminhamento avançado do projeto, como também a necessidade, por parte do leitor-espectador do roteiro, de *ver* as imagens do filme enquanto lê sua forma em palavras. Nesse sentido, os desenhos de produção reproduzidos em contiguidade ao corpo do roteiro, assim como outros elementos de ordem técnica presentes aqui e ali em suas noventa páginas, integram e complementam o próprio texto verbal, interferindo no processo de fruição da leitura. Além disso, pelo que se pode deduzir do grau de meticulosidade dos desenhos, é provável que o filme, se tivesse existido, faria a opção por efeitos especiais convincentes, de modo a viabilizar a materialização em imagens de todas as ocorrências mágicas previstas pelas palavras do roteiro, ocorrências, aliás, mais presentes aqui do que em quaisquer das produções anteriores do cineasta, mesmo em comparação a *Macunaíma* ou *O Homem do pau-brasil*, por exemplo. Sem o filme em si e diante do roteiro e dos estudos de Kato, restam, afinal, apenas especulações. Avesso a esteticismos, Joaquim Pedro optaria, na produção que nunca existiu, por tratamento semelhante ao de projetos anteriores, sobretudo *Vereda tropical* e *O Homem do pau-brasil*, que contaram com o mesmo fotógrafo⁴⁸? A narrativa cinematográfica iria aderir majoritariamente à “transparência”, na busca pela garantia de um público espectador já cativo de produções mais tradicionais (sobretudo o cinema de massas de Hollywood), ou à “opacidade”⁴⁹, na melhor tradição do cinema de autor e de outros exemplos da filmografia de Joaquim Pedro?

Figura 3 - Desenhos de produção de *O Imponderável Bento*

⁴⁸ Em depoimento sobre o processo de feitura de *O Padre e a moça*, Eduardo Escorel comenta a Luciana Araújo (2013, p. 192, grifo nosso): “Joaquim muitas vezes falou que ele ficava meio irritado com uma certa **estética da imagem do cinema, a beleza da imagem**. Foi uma coisa que foi interessando cada vez menos a ele. *Macunaíma* é um filme meio feio, visualmente. Depois, com o Pedrinho [Pedro de Moraes], n’*Os Inconfidentes* e no *Guerra conjugal*, isso até acho que chega num equilíbrio melhor. Mas tanto *Macunaíma* quanto *O Homem do pau-brasil* são visualmente muito feios. E Joaquim não parecia se importar muito com isso”.

⁴⁹ Retomamos aqui o par do célebre trabalho de Ismail Xavier (2008), em que o professor discute os termos-limite “transparência” (tela como janela para a realidade, mergulho absoluto no mundo ficcional) e “opacidade” (exposição da materialidade do discurso cinematográfico) em diversas estéticas ao longo da história do cinema.



Fonte: Andrade (1990, p. 80-81). Os desenhos de Kimihiko Kato para os efeitos especiais indicam o avançado grau de desenvolvimento do projeto. O provável alto custo de produção teria sido uma das razões para a negativa da Embrafilme? Ou a sociedade brasileira ainda não estava preparada para a santidade tão tupiniquim de Bento e companhia?

O segundo conteúdo adicional destacado acima – a transcrição da conversa entre amigos e colaboradores do cineasta – é particularmente instigante por revelar a gênese, a cronologia e o método de composição de *O Imponderável Bento*.

De acordo com Ana Maria Galano (CALIL, 1990, p. 98-99), a primeira vez em que ouviu o companheiro discorrer sobre o projeto foi em 1983, quando Joaquim Pedro ainda escrevia *Vida mansa*, outro de seus roteiros não filmados. Iniciado após uma viagem ao interior de São Paulo, a conclusão de *O Imponderável Bento* teria ocorrido em Petrópolis, em fevereiro de 1986, embora a sequência derradeira, com a qual o cineasta estaria insatisfeito, tenha sido reescrita em dois de setembro de 1988. Concebido entre São Paulo e Rio de Janeiro, durante a década de 1980, com o país a entrar no chamado período de “abertura” ou “redemocratização”, a ação do roteiro, no entanto, desloca-se para a Brasília do início dos anos de 1970. Em princípio, pode parecer um equívoco, uma vez que a realidade da década de 1980 no Brasil revelava-se bastante vulnerável às críticas por ter herdado todo o ônus da política econômica adotada pelos sucessivos governos militares, com destaque para o “maior endividamento externo; [...] maior desigualdade social; piora na distribuição de renda;

concentração da propriedade rural; descontrole da inflação; política de arrocho salarial; e queda dos investimentos” (SANTAGADA, 1990, p. 124)⁵⁰. O cenário constituía, portanto, um prato cheio para o cinema de Joaquim Pedro, em seu interesse pela realidade social brasileira. O roteiro, no entanto, dirige-se ao passado como estratégia para desvelar, ainda de forma mais contundente, o presente, pois aponta as origens da crise de então. Daí seu interesse pelos marginalizados, representados pela figura de Crioulo, em pleno período de alarde de uma suposta bonança econômica no país⁵¹; daí o retrato em chave tão hipócrita da classe média, representada sobretudo pela alienação de Bento, Taís e da mídia nacional; daí o tom caricatural de Larroque, militar inescrupuloso e sempre às voltas com poderosos investidores estrangeiros; daí, por fim, o interesse pelo assassinato brutal de Stuart Edgart Angel Jones (1946-1971), integrante da luta armada contra a ditadura militar no Brasil. Menos alegórico, portanto, o roteiro explora de forma direta um “passado” (então ainda recente) de cerceamentos, violência e consequências nefastas, como o fizeram, em certo sentido, alguns títulos literários do período, se considerarmos obras como *O Que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira⁵². Como veremos, o apreço agudo de *O Imponderável Bento* pela realidade mais imediata não inviabilizará, no entanto, a adoção de elementos mágicos e carnavalescos, o que resulta numa configuração complexa e típica das produções de Joaquim Pedro.

A transcrição do encontro mencionado acima revela também o regime colaborativo que se estabeleceu para a concepção do roteiro, fato salientado por quase todos os participantes. Dentre os colaboradores de *O Imponderável Bento*, figuram o cineasta Fernando Cony Campos (1933-1988), o ator e diretor Joaquim Assis (1934), o fotógrafo (e parceiro de outros trabalhos) Mario Carneiro (1930-2007), a jornalista e crítica de cinema Maria do Rosário Caetano (organizadora do volume *Paulo Emílio Salles Gomes: o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto*, 2012) e a socióloga, roteirista e companheira Ana Maria Galano (1943-2002). As tarefas de pesquisa eram distribuídas por Joaquim Pedro a cada um

⁵⁰ A entrada direta ou indireta de grandes somas de capital estrangeiro, o que caracterizava a base do chamado “milagre econômico” dos governos militares, promoveu de fato alguns “avanços” no país, como a modernização do parque industrial e do setor agrícola e a consolidação do mercado de trabalho urbano e da classe média alta. Contudo, a estratégia mostrou-se ineficiente para assegurar condições básicas à população em geral. “Em 1980, o contingente [dos mais pobres] cresceu, em números absolutos, para 52,6 milhões de pessoas”, representando “43% do total da população”, sendo o Brasil superado, nesse período, por países bem menores, como Honduras e Peru (SANTAGADA, 1990, p. 127).

⁵¹ Na verdade, como bem aponta Santagada (1990, p. 127), “já em 1970, um dos anos do ‘milagre econômico’, a pobreza no Brasil era bastante significativa: 46,7 milhões de pessoas, perfazendo 49% da população”.

⁵² Em análise da produção romanesca dos anos de 1970, Tânia Pellegrini (1996, p. 37) salienta que o sucesso inesperado do “livro-testemunho-documento-memória” de Gabeira “trouxe no seu bojo, além da denúncia da tortura, um questionamento fundo da estratégia da luta armada no Brasil e do embasamento real da atuação das esquerdas no quadro político da década”.

dos colaboradores e tramadas pelo cineasta em forma de roteiro após as reuniões do grupo (CALIL, 1990, p. 92). Aqui, o processo de composição atesta uma prática recorrente na elaboração de roteiros cinematográficos, a coletividade, cujas contribuições não são creditadas em muitos casos ou podem ser ainda anônimas ou “correccionais”⁵³, prática que costuma ser apontada como um demérito da escrita para as telas, sobretudo no que se refere ao estatuto do roteiro enquanto objeto autônomo ou texto (também) literário e na extensão do reconhecimento da figura do roteirista como autor. No caso específico de *O Imponderável Bento*, ainda que Joaquim Pedro seja o responsável último por ele, tanto em termos legais quanto criativos – afinal, o roteiro está registrado apenas em seu nome e apresenta, como veremos, temáticas e tons típicos de outros de seus projetos –, é importante não perder de vista o seu caráter coletivo, próprio da complexidade da criação cinematográfica⁵⁴. Dessa forma, ao mesmo tempo que nosso trabalho enaltece a figura do cineasta-roteirista Joaquim Pedro como autor, no sentido mais pleno do termo, problematiza-se também a concepção de autoria homogênea e única.

O encontro entre colaboradores e amigos do cineasta revela ainda o caráter plural das fontes de inspiração do roteiro, seu diálogo com outros discursos então circulantes, a saber: o impacto da leitura de *O Loteamento do céu* (1949), de Blaise Cendrars, e *Thais* (1889), de Anatole France, sobre Joaquim Pedro, que julgava “divertidas” as duas obras; o desejo do cineasta em aproveitar as “sobras” de *O Homem do pau-brasil*, bem como a representação do próprio poeta francês, que se tornou Blaise Sans Bras (Marcos Fayad) no filme; a frustração de Joaquim Pedro em não conseguir perscrutar o cotidiano dos monges no interior do monastério de São Bento, durante o que viria então a ser o curta-metragem de Mario Carneiro, *A Nave de São Bento* (1962); lances da biografia de um piloto real da aeronáutica, colega de Eloá Jacobina, cientista social e companheira de Fernando Cony Campos; e, por fim, recortes de um jornal da época sobre um tal Crioulo Voador (CALIL, 1990, p. 92-93).

⁵³ Conferir a menção aos *script doctors* na nota de rodapé dezoito da introdução.

⁵⁴ *O Imponderável Bento* ilustra bem o caráter coletivo do processo de escrita para as telas, mais evidente do que na literatura, mas não menos do que no cinema. Outros exemplos de autoria coletiva na história do roteiro (e do cinema) podem ser lembrados: *2001: Uma Odisseia no espaço* (1968), cujo roteiro é creditado a Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke, enquanto este também escrevia romance homônimo a partir da ampliação de um conto também de sua autoria; *Cidadão Kane* (1941), em conturbada parceria entre Mankiewicz e Orson Welles, cujo relato pode ser lido no longo ensaio de Pauline Kael (2002); as contribuições determinantes, mas não creditadas de Thea Von Harbou em roteiros de filmes como *Metrópolis* (1927) e outras produções dirigidas pelo esposo, Fritz Lang; é preciso lembrar ainda as contribuições de Tonino Guerra, escritor, poeta e roteirista italiano, nos roteiros de filmes dirigidos por cineastas aclamados como Andrei Tarkovski, Theo Angelopoulos, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni, bem como das parcerias profícuas entre Charlie Kaufman e Michel Gondry ou Paul Schrader e Martin Scorsese.

Embora não mencionada no encontro, é notável também a inspiração em Luis Buñuel (1900-1983), manifestada de diferentes formas no roteiro (e na filmografia de Joaquim Pedro de um modo geral⁵⁵). Afinal, em sua declaração de princípios, reproduzida como epígrafe de nosso trabalho, o cineasta menciona *Simão no deserto* (1965), de Buñuel, e não outro filme. O enredo de *Simão*, inspirado no relato sobre um anacoreta sírio do século V que teria pregado do alto de uma coluna durante quarenta anos, enfoca as tentações da personagem-título, atormentada pelo demônio, em sua vida reclusa sobre uma pilastra e totalmente despojada na idade média, antes de um corte abrupto para uma casa noturna em Manhattan, onde jovens dançam *rock and roll* em trajes modernos⁵⁶. Em *O Imponderável Bento*, nosso santo também se retira antes de se integrar à vida em sociedade novamente. Além disso, há no roteiro uma alusão explícita a *Simão no deserto* no seguinte trecho: “Em meio a correria, um oficial dá tiros para cima. Uma das balas passa com um silvo rente ao **eremita estilista**, que não perturba. Outra o derruba” (ANDRADE, 2018, p. 30, grifo nosso). Entretanto, a inspiração em Buñuel não deve ser tomada apenas como algo pontual no roteiro de Joaquim Pedro, pois se manifesta de forma ainda mais contundente na concepção de um universo religioso-sacrílego⁵⁷, na elaboração de uma realidade múltipla e ambígua, como veremos.

Da amálgama de todas essas fontes, em que frustrações e prazeres, realidade e fantasia, sagrado e profano, literatura e cinema (nacional e estrangeiro) se fundem, surge a história de um piloto da Força Aérea Brasileira, Bento, que, ao trair o melhor amigo, o “subversivo” Mauro, com a mulher deste, Taís, acaba envolvido num acidente de avião, provocado pelo primeiro. Salvo por seu paraquedas, Bento se junta a uma comunidade de santos anacoretas na Chapada dos Guimarães. Em contato com os eremitas da região e submetido a uma série de provações, experimenta uma espécie de epifania, abdica dos “prazeres da carne” e adquire, enfim, a capacidade de levitar. Contudo, tentado por Taís, que ascende na carreira e obtém proteção ao amado por meio da relação de interesse com o comandante Larroque, Bento acaba por retornar a Brasília, onde passa a viver entre orgias e

⁵⁵ Alguns dos procedimentos que nos permitem aparentar a produção de Buñuel e de Joaquim Pedro são: o absurdo que irrompe do real, a ambiguidade por todos os lados, o rebaixamento carnavalesco do universo religioso e a quebra de expectativa do modo realista de representação pela utilização, por exemplo, de atores diferentes para uma mesma personagem. O último recurso pode ser observado em *Esse obscuro objeto do desejo* (1977), em que a personagem Conchita é interpretada por Angela Molina e Carole Bouquet, em *Macunaíma* (jogo de representações entre Paulo José e Grande Otelo) e em *O Homem do pau-brasil* (Andrade feminino e masculino).

⁵⁶ Simão e a figura feminina demoníaca também se encontram na casa noturna. Esse fato e outros elementos destoantes presentes na narrativa de *Simão no deserto* embasam a leitura de Nascimento (1993, p. 133-134), para quem todo o filme pode ser lido como “uma espécie de devaneio de um nova-iorquino moderno e entediado, que se encontra numa boate, com sua mulher dominadora e repressora, e que viaja pelo deserto de sua imaginação, identificando-se com um anacoreta do século V [...]”.

⁵⁷ Universo evidente, no caso da filmografia de Buñuel, em *Nazarin* (1958) e *Viridiana* (1961).

levitações. A ávida, rapinante e patética imprensa local, sob o comando de OB, forja então um antagonista à altura: o Crioulo Voador, um popular sempre às voltas com serviços marginais e que se torna uma espécie de Super-Homem dos trópicos pelas superquadras da cidade. No desfecho, Larroque, confrontado por Taís e descontente com Bento e Crioulo, captura e arremessa os últimos de um avião militar em pleno voo. Durante a queda, a rivalidade dá lugar ao companheirismo, e os “poderes celestiais” do primeiro são transferidos para o segundo, que, por sua vez, salva a ambos.

A julgar pela sinopse, o roteiro se configura como uma crítica ferrenha ao realismo político, sem deixar de travar, ao mesmo tempo, um diálogo profícuo, como salientamos, com a realidade nacional do período. Engendradas por ironia mordaz, as sequências trabalham a todo instante para desvelar a hipocrisia que recobre as relações pessoais e sociais da modernidade brasileira.

Suas palavras ecoam, de modo flagrante, imagens de outros filmes de Joaquim Pedro. Assim, em *O Imponderável Bento*, o “padre” também sucumbe aos impulsos da paixão pela “moça”, mas a dimensão penosa do sacrifício e da danação ou está ausente ou só é admitida na chave do humor; Brasília ressurgue ainda mais contraditória e nada “nova”; o tom pornochanchadesco de *Vereda tropical* são revigorados; o realismo mágico, a atitude carnalizada e a ausência de caráter de *Macunaíma* também se fazem sentir, bem como o diálogo com o Modernismo, tanto pela inspiração buscada em Blaise Cendrars quanto pela presença indireta do próprio Oswald de Andrade, seja no estilo ligeiro da escrita de algumas passagens do roteiro, seja na adesão ao humor e à iconoclastia; de *Guerra conjugal*, permanecem a cafajestagem generalizada e tese semelhante: “a possibilidade de redenção pelo excesso de pecado” (ANDRADE, 1976b, n.p.). Do mesmo modo que em *Couro de gato* e outros de seus trabalhos, tão díspares quanto semelhantes entre si, no roteiro, “a beleza e a feiura são partes de um mesmo corpo, [...] a bondade e a maldade se ajustam, [...] a inocência e o pecado se equivalem, [...] o épico e o anedótico se integram” (LIMA JÚNIOR, 2006, p. 45).

Sobreposição de elementos antagônicos, ambiguidade latente e presença de contradições são as saídas, ao menos em termos estético-interpretativos, propostas por Joaquim Pedro para o cinema e a sociedade brasileira. Sua capacidade de “harmonizar” ou fazer convergir para um mesmo fim elementos, em princípio, tão conflitantes ou contraditórios chegou mesmo a ser apelidada pela turma cinemanovista, mais precisamente por Paulo César Saraceni, de “a cambalhota de Joaquim”, por conta de um episódio de discussão acalorada, conforme relato bem-humorado de Mario Carneiro:

Uma noite, estávamos reunidos em minha casa, Luiz Carlos Barreto brigando, fulano dizendo absurdos sobre o cinema brasileiro, e Joaquim, para chegar à extrema razão dessa grande contradição do Cinema Novo, começou a dizer uma frase e foi-se entusiasmando e daí a pouco deu uma cambalhota sobre si mesmo. Todos aplaudiram. O que não impediu que saísse uma porrada: Barreto acabou se atracando com Paulo César, Joaquim entrou no meio, enquanto isso estava-se fazendo macarrão dentro da cozinha, e voaram pedaços de carne. [...]. Era extraordinária essa capacidade, que tinha Joaquim, de junção, de ao mesmo tempo harmonizar e vir com uma solução única [...] (CALIL, 1990, p. 99).

Examinemos mais de perto, portanto, as “cambalhotas” do cineasta em *O Imponderável Bento*, roteiro que “harmoniza” opostos, carne e espírito, pecado e redenção, realidade e fantasia. O texto servirá de base para a discussão em torno de aspectos formais do roteiro e para a retomada da teoria da “redenção pelo excesso de pecado”, presente em *Guerra conjugal*. Adicionalmente, pretendemos discutir a representação da cidade de Brasília no roteiro, em comparação à do documentário de Joaquim Pedro dedicado à capital do país.

1.2 Um cine-romance tupiniquim

*Uma sensação toma conta do leitor tão logo inicia a leitura: O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador é um texto gostoso de ver. [...] E se, na leitura, ao passar os olhos pelo ‘gostoso de ver’, lemos **ver** como se estivesse vendo **ler**, confusão possível em nossa língua e aqui mais que oportuna, se misturamos, estamos bem perto do espaço difícil de definir em que levita o roteiro [...] (AVELLAR, 2007, p. 274, grifo do autor).*

Ao se inteirar das peripécias insolentes flagradas pela “palavra-câmera” de *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*, é bastante provável que o leitor, mesmo o habituado à leitura de roteiros, estranhe a sua configuração. Elementos dados como inerentes ao gênero – objetividade, cabeçalhos para cada sequência, diálogos em ordem direta etc. – nem sempre comparecem. Ao optar por uma escrita fluida, erudita em certas passagens, popular em outras, em afinação instigante entre forma e conteúdo, o texto de Joaquim Pedro ostenta, na perspectiva de Calil (1990, p. 8), “mérito literário evidente”, pairando no espaço entre a novela e o roteiro cinematográfico.

Sérgio Rodrigues (2018, orelha do livro) vai além ao afirmar que *O Imponderável Bento* “se deixa ler como um romance ágil e elegante. De prosa ‘visual’ editada com fino bisturi, é daquele tipo de narrativa que os críticos gostam de classificar de cinematográfica”. Tal rótulo, pertinente ou não e com nuances diferentes, costuma ser atribuído a produções de escritores brasileiros contemporâneos, como Patrícia Mello, Marçal Aquino, Fernando

Bonassi⁵⁸ e Rubem Fonseca, ou a obras modernistas, como *Pathé baby* (1926), de Alcântara Machado, *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade⁵⁹, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), ambas de Oswald Andrade⁶⁰. Para Flora Sussekind (1987, p. 48), trata-se, no caso das quatro últimas menções, de uma literatura em diálogo “malicioso com as novas técnicas e formas de percepção” que não menciona “a todo momento o cinema”, mas “se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa”. Em certo sentido, semelhante aproveitamento (antropofágico) do cinema e sua linguagem é empreendido pelo também Andrade, não o escritor, mas o cineasta e roteirista, em *O Imponderável Bento*. A propósito, é precisamente à produção modernista que outro crítico relaciona o roteiro não filmado de Joaquim Pedro, dadas algumas de suas características, tais como a leveza e fluidez, o humor e a crítica aos costumes. Na verdade, na avaliação de Conti (2018, p. 6),

Bento não é bem um roteiro. Escrito [quase] sem as indicações técnicas típicas, ele preserva a sequência fluida das cenas com uma prosa que, de tão lépida, faz com que a imaginação [...] levite. Do alto, ela contemplará e rirá das mazelas brasilienses. Só um romance do alto modernismo seria capaz disso. Joaquim Pedro escreveu tal romance, na forma de um filme que não foi feito.

De fato, *O Imponderável Bento* contorna a maioria dos preceitos forjados e disseminados pelos manuais. Com esmero lúdico, celebra mesmo a palavra, de modo que se abre para a possibilidade de ser lido como objeto autônomo, cujo valor reside em si, sem a obrigatoriedade de um produto corolário, o filme, no caso. Com efeito, filia-se a outra tradição da prática da escrita para as telas, não àquela pautada pela ortodoxia dos manuais e por exigências industriais, mas à qual pertencem, por exemplo, os escritos de Marguerite Duras, Werner Herzog, Ingmar Bergman, Harold Pinter, Glauber Rocha e Mario Peixoto, mencionados na introdução do trabalho. Talvez daí advenha a avaliação peculiar de José

⁵⁸ Schollhammer (2009, p. 38) refere-se à produção de Patrícia Mello, Aquino e Bonassi, guardadas as particularidades de cada uma, como “escritas roteirizadas”, por exibirem “formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais”, meios pelos quais esses autores costumam transitar.

⁵⁹ Em comentário sobre *Amar, verbo intransitivo* (1927), também de Mario, Avellar (2007, p. 61) assim discorre: “O cinematográfico está na estrutura de composição do romance, apoiado no que então o cinema pesquisava: a montagem. Fragmentada e de ritmo frágil, partida num sem-número de planos, a narrativa ocorre quase sem pausas [...]: Mamãe! Olhe Carlos!”

⁶⁰ Em “Estouro e libertação” (1977 [1945]), primeiro ensaio sobre o conjunto da produção de Oswald, Antonio Candido afirma ser o escritor modernista o responsável pelo lançamento da técnica cinematográfica na literatura brasileira, aspecto verificável especialmente nos romances *Os Condenados* (1922), primeiro volume da *Trilogia do exílio*, e *Marco zero I: A Revolução melancólica* (1943). A partir de posições teóricas distintas, Haroldo de Campos (1971) também ressalta a semelhança do discurso do romance *Memórias sentimentais de João Miramar* com os procedimentos de montagem do cinema de Eisenstein, em sua fragmentação e no modo de composição por planos não necessariamente contínuos e de cujo contraste emerge uma nova e significativa imagem.

Carlos Avellar sobre *O Imponderável Bento*, que, na perspectiva do crítico, em vez de “predizer” o futuro, relata o passado, invertendo-se a hierarquia geralmente existente entre roteiro, em primeiro lugar, e depois o filme:

O texto de Joaquim não descreve imagens, não levanta questões técnicas, nem dá instruções para o comportamento da câmera, mas sua leitura estimula a invenção de imagens visuais. Não diz como **deverá ser** o filme, **conta como foi** o filme. Conta o que guardou na memória de Mauro, de Taís e de Bento assim como habitualmente contamos um sonho ao acordar ou um filme ao sair do cinema. Redescobre no presente uma imagem vista em algum lugar do passado (AVELLAR, 2007, p. 254, grifo do autor).

Sem dúvida, toda a exaltação da escrita de Joaquim Pedro encontra fundamento em uma série de expedientes do próprio texto, mais “assumidamente” narrativo do que a maioria das produções do gênero e cuidadoso para com a palavra. De todo modo, uma ressalva se faz necessária aqui. Verifica-se certo exagero nas avaliações acima, que acabam por ignorar a presença, ainda que discreta, de elementos mais ortodoxos da escrita para as telas no roteiro, como a indicação de alguns planos, por exemplo, ao contrário do que afirma Avellar. Assim, algumas de suas construções dirigem-se de maneira explícita a um espaço extratextual – ao da produção de um filme, com sua equipe técnica, e ao da sala de exibição – e também a outro texto e outra mídia – o possível filme e o cinema –, o que resulta numa tensão constitutiva intermediária, talvez especial aqui, porém típica, na verdade, do roteiro cinematográfico de um modo geral. Afinal, o roteiro é “uma estrutura em movimento”, ou melhor, “uma estrutura dotada da vontade de se tornar outra estrutura” (PASOLINI, 1972, p. 158). Em outras palavras, trata-se de linguagem verbal a desejar, deliberadamente, ser imagem (ainda que essa não corresponda a uma única e cristalizada imagem, pois também não são únicas as interpretações e transformações às quais a palavra estará sujeita ao longo do processo de produção)⁶¹. Essa “vontade” do roteiro em ser filme lhe confere uma forma peculiar, palavras atravessadas por imagens, no que Pasolini e mesmo os críticos do texto de Joaquim Pedro parecem enxergar um problema, um entrave ou uma debilidade do gênero⁶². Para nós, é precisamente da (suposta) incompletude do roteiro, em suas referências constantes à linguagem cinematográfica, de onde emana a sua potencialidade mais particular enquanto

⁶¹ Além disso, a imagem, ou melhor, as imagens vislumbradas pelo roteiro tendem a permanecer, na maioria dos casos, num eterno devir, uma vez que há mais roteiros escritos e não filmados do que filmes já produzidos.

⁶² Na verdade, Pasolini (1972) não admite a possibilidade do roteiro como objeto autônomo, pois este, na sua concepção, não contém poesia nem metáforas em si, estas advindas de outro sistema, o do cinema, o do filme em potencial a devir. Os exemplos, no entanto, nos mostram o contrário: não faltam metáforas e “poesia” a (alguns) roteiros.

texto intermediário. Ao que tudo indica, o roteiro cinematográfico, ao se apresentar como qualquer coisa entre a literatura e o cinema, remetendo-se às duas artes simultaneamente, coloca a nu as interrelações de ambas. Vejamos, pois, mais de perto alguns dos aspectos de *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* que podem contribuir para a discussão sobre a forma do roteiro e seu caráter intermediário.

Como já indicamos, os cabeçalhos informativos (*slug lines* em inglês) de início de sequência – dia/noite, interior/exterior, local etc. –, espécie de organizadores espaço-temporais que orientam a leitura, sobretudo a de ordem técnica, não comparecem no roteiro⁶³. As sequências ficam demarcadas por números e títulos apenas, de modo não muito diferente ao de um romance em capítulos. A maioria desses títulos são indicativos e descritivos, antecipando em síntese o que se lerá/verá na sequência, enquanto outros recorrem a figuras de linguagem, fazem uso da ironia ou exploram os sons das palavras de forma mais lúdica. Integram o primeiro grupo títulos como: “3. Saída do clube” (ANDRADE, 2018, p. 6); “33. Taís se entrevista com Barros” (p. 30); “53. Isidoro dá consulta” (p. 50); “77. Levitando no corredor (p. 74)”; ou ainda, no ápice do procedimento de mera indicação, “84. Final” (p. 81). Pertencem ao segundo grupo, em que há um aproveitamento, digamos, mais literário da palavra, os seguintes títulos: “13. Na boca do lobo” (p. 16), em que Mauro, descoberto, ameaçado e vigiado por Larroque, retorna aflito para casa e pede ajuda ao amigo Bento; “19. Café amargo” (p.18), cujas palavras indicam não só o tipo de café consumido por Bento e Mauro na cantina da base aérea militar, mas sobretudo o clima de tensão entre ambos, após o segundo ter constatado a traição do primeiro; “45. Pecadores em Ceilândia” (p. 43), sequência de início da romaria libidinoso de Taís, amigas e “gays deliciosos” – assim diz o roteiro – para o resgate de Bento (não sem antes uma parada em Ceilândia, onde o grupo faz a preparação apropriada num salão de beleza periférico); “47. Tensão no céu” (p. 44), em que se antecipa o excitação ambíguo dos eremitas celibatários e mestres de Bento ante a romaria de Taís e companheiras – *tensão* ou *tesão?* – e se denomina de “céu” o local onde “santos” bastante suspeitos vivem entre provações, escassez e reuniões cujo assunto é sempre de teor sexual; “64. Cata Crioulo” (p. 61), de aliteração flagrante e cujo verbo “catar”, de registro mais informal, revela-se afinado ao antiprofissionalismo de OB, Armandão e Grisalha, todos funcionários do jornal local; “83. Beija-flor” (p. 79), título que não indica a presença real do

⁶³ Isso ocorre, na verdade, mais na versão publicada do que em outro tratamento do roteiro, não datado e depositado na Cinemateca Brasileira, juntamente com cartas (de julho de 1989 e março de 1990) assinadas por Carlos Augusto Calil, Ana Maria Galano e Clara de Andrade, à época da preparação da primeira edição de *O Imponderável Bento*. Nas cartas, pode-se acompanhar todo o desacordo quanto às intervenções propostas por Calil, então organizador e editor do roteiro, e quanto às modificações que ressaltariam ou não a literariedade do texto de Joaquim.

pássaro em cena, mas estabelece uma comparação um tanto pitoresca entre o movimento de Bento e o de um beija-flor: assim como o segundo, que plana para sugar o néctar do interior das flores por meio de seu bico alongado, o primeiro, excitado, levita e desce pelo apartamento de Taís, a fim de penetrar – “sucessiva e brevemente, numa gula indiscriminada” (ANDRADE, 2018, p. 80) – cada uma das amigas da amada.

O último dos títulos mencionados serve de mote para outra discussão: a presença, no roteiro, de informações “desnecessárias” ou “excedentes”, na perspectiva dos manuais, porque incompatíveis com a objetividade do gênero e inúteis às filmagens. Na sequência em que os eremitas se reúnem em preparação para a caravana sexual mencionada, o texto apresenta, por exemplo, uma indicação olfativa: “um perfume perturbador começa a se fazer sentir” (ANDRADE, 2018, p. 45). Nesse caso, o da referência a uma fragrância sensual – bem como aquele da comparação entre a levitação orgástica de Bento e o voo do beija-flor –, a atenção se volta mais para “dentro”, ou seja, o texto verbal em si, seus elementos constitutivos e a experiência de fruição de leitura, do que para “fora”, o filme e uma eventual equipe técnica.

Outras passagens, certas construções e a escolha vocabular do roteiro provocam efeito similar, reivindicando atenção exclusiva para os meandros do texto. Nos primeiros contatos de Bento com os eremitas, por exemplo, o leitor é informado sobre o longo período de entrega de um deles à provação diante de insetos: a “figura hirsuta e incomum de Macário, de pé e absolutamente imóvel, [...] **sem se mexer, há vários dias**” (ANDRADE, 2018, p. 27, grifo nosso). Trata-se de uma informação que foge à objetividade imposta à escrita de roteiros. O texto recorre ao passado (“há vários dias”) para melhor caracterizar a situação presente. Embora não pare dúvida de que teria sido de grande préstimo para as equipes de maquiagem e efeitos especiais materializarem a personagem e seu suplício, a informação não revela o modo como isso deveria ser plasmado pela imagem cinematográfica. O fragmento volta-se, portanto, mais para a escritura em si e à experiência de leitura do texto do que para a produção fílmica a devir.

Na mesma sequência, vemos Macário sucumbir finalmente ao incômodo provocado pelas investidas dos insetos e desferir um “violento tapa no próprio ombro. **Horrorizado** com o gesto **maquinal, prevendo a tragédia**, [...] examina o mosquito ensanguentado que esmagou com a palma da mão. Com um grande grito, parte correndo em direção ao pântano onde os insetos proliferam” (ANDRADE, 2018, p. 27, grifo nosso). Adjetivações, tais como “horrorizado” e “maquinal”, ou informações como “prevendo a tragédia” deveriam ser evitadas de acordo com os manuais, por estarem mais ao gosto da narração literária do que da concisão, da predileção por um permanente “mostrar” e da (suposta) ausência da figura do

narrador no roteiro, características essas, argumentam os arautos da boa escrita para as telas, a que toda boa peça cinematográfica deve aderir, por serem essenciais e herdadas do próprio cinema. Na verdade, a suposição de que não há narração/narrador no cinema⁶⁴ e no roteiro é completamente falaciosa. Especificamente no segundo caso, é fato que “o roteiro se caracteriza normalmente pela atividade discreta do narrador” (VIEIRA, 2007b, p. 61)⁶⁵. O uso do tempo no presente na maioria das peças cinematográficas⁶⁶ trabalha, inclusive, nesse sentido, ao promover um estreitamento entre *story* (enredo/trama) e *discourse* (enunciação/discurso), como aponta Price (2010, p. 115), de modo que a impressão geral durante a leitura é mesmo a de ausência de narração, uma vez que se parece “[...] falar só da face visível das coisas, a fotografar as coisas em vez de narrá-las” (AVELLAR, 2007, p. 273). Nada disso, no entanto, significa ausência de narrador no roteiro. Na verdade, a sua presença apenas se manifesta de outra maneira, como na organização, modo de apresentação e controle das informações de cada sequência, caracterização das personagens e mesmo no estilo adotado.

Outros expedientes textuais de *O Imponderável Bento* também se revelam incomuns quando comparados ao de roteiros cinematográficos mais ortodoxos. Na sequência em que Mauro e Taís se dirigem até a casa de Bento simultaneamente, por exemplo, há utilização do tempo passado, raro na escrita de roteiros em geral e importante aqui para criar efeito tensivo diante da possibilidade de constatação da infidelidade. Ainda na mesma passagem, construções como “esperando o pior”, “entrega-se friamente ao destino” e “olhar inútil” não correspondem exatamente às exigências de um roteiro objetivo, que deve “mostrar” e prezar pela concisão cada uma de suas linhas. Eis o fragmento:

Bento, que demorou a se virar, esperando o pior, entrega-se friamente ao destino. Segue as instruções de Mauro e entra no quarto, que está de

⁶⁴Como sabemos, as imagens objetivas do aparato cinematográfico provocam a sensação no espectador de que ações vistas na tela não sofrem “interferência de um narrador ou de sua voz”, como se houvesse apenas “um processo de mostrar” constante (CORSEUIL, 2009, p. 300).

⁶⁵ “Sem a presença explícita e confortante de um narrador onipresente que, pela mão, guia o leitor através dos meandros da narrativa, cria-se uma nova forma de escritura que joga o leitor diretamente na corrente dos fatos” (VIEIRA, 2007b, p. 61).

⁶⁶ Na escrita para as telas, o uso do tempo presente cristalizou-se como uma possível expressão verbal capaz de traduzir em palavras a sensação de “presente permanente” experimentada pelo espectador diante das imagens em movimento na tela do cinema, como se todas as ações do filme se dessem no instante mesmo da projeção e de sua observação. No entanto, bem sabemos: tudo não passa de ilusão. O aqui e o agora existem apenas na encenação teatral ou musical; no cinema, o que se observa na tela, ocorreu necessariamente no passado, dada a própria natureza da imagem cinematográfica, dependente de um registro anterior, por sua vez, atualizado pela projeção na sala escura. Vale dizer ainda que a preferência pelo tempo presente é um expediente comum também na literatura contemporânea, em “formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 38). Nesse caso, o efeito buscado é a problematização do próprio fazer literário.

porta aberta. Taís está deitada na cama dele, nua. Bento constata a situação, abre a porta do armário e começa a se vestir. Taís, muda e imóvel, fulmina-o com um olhar inútil, já que Bento não olha mais para ela (ANDRADE, 2018, p. 14, grifo nosso).

De modo análogo, na sequência trinta e nove, “falha-se” no compromisso com a objetividade da escrita para as telas, se não se considerar o efeito de suspense ou expectativa conferido à narrativa exatamente por meio da sonegação de informação ao leitor: Bento, colocado à prova pela primeira vez, “tem **uma ideia**. Sai procurando **alguma coisa** pelas pedras do rio e encontra (ANDRADE, 2018, p. 38, grifo nosso); na sequência trinta e um, a comparação diz mais sobre o texto, gracioso, e a personagem, humilde e religiosa, do que sobre imagens a serem registradas pela câmera: o santo Isidoro, comovido pela ceia que serve a si mesmo, “tampa o rosto com as mãos, **como se estivesse concentrada ali, diante dele e para ele, a bondade do senhor**” (ANDRADE, 2018, p. 28, grifo nosso).

Outro aspecto de *O Imponderável Bento* que reivindica atenção para a palavra em si, e não para um possível filme, é a sua escolha vocabular, variante entre um registro formal/erudito e outro informal/popular. Eis alguns exemplos: de um lado, “íncubos”, “súcubos”, “estilita”, “séquito”, “extirpados” e “neomonacal”; de outro, “buceta”, “porra”, “xoxota”, “pau”, “caraio”, “cu”, “bunda”, “mija”, “trepar”, “filho da puta”, “presunto” (em referência a um corpo). Tal oscilação não deve ser creditada, evidentemente, a descuidos de Joaquim Pedro (e demais colaboradores). Ao contrário, revela mesmo certo esmero consciente com a forma, pois o emprego de um ou outro registro não é aleatório, inopinado ou fortuito. No roteiro, o discurso de caráter informal/popular, emprestando de Candido (1993, p. 53) uma de suas postulações sobre *Memórias de um sargento de milícias*, “foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares”. No texto de Joaquim Pedro, o registro informal irrompe, portanto, ou para sublinhar e escancarar a comicidade de determinada cena ou para melhor caracterizar o universo de uma personagem. De modo geral, como veremos, as falas de Larroque e da equipe de jornalistas abusará desse tipo de registro, enquanto a descrição das ações fará emprego mais comedido e pontual dele a fim de provocar certo efeito de sentido (como na sequência de invasão do sítio dos santos), optando, na maior parte das ocorrências, pelo de caráter formal/erudito. Dessa maneira, o roteiro reproduz, em sua forma, a mesma sobreposição observada no plano de seu conteúdo, entre o baixo e o elevado, o profano e o sagrado, o pecado e a redenção. Mostra-se, assim, afinado ao todo da produção de Joaquim

Pedro, repleta de “cambalhotas” e da coexistência de elementos opostos, em proposições constantes de interpretação dos antagonismos que caracterizam a sociedade brasileira.

O modo como alguns dos diálogos são apresentados em *O Imponderável Bento* constitui também outro “desvio” do texto em relação à prática tradicional da escrita para as telas. De maneira geral, roteiros costumam dispor as falas das personagens em ordem direta, em blocos apartados do texto narrativo-descritivo, de forma análoga ao das peças teatrais⁶⁷, porém centralizados na página, o que, na perspectiva de Jill Nelmes (2011), remete-nos também a versos e estrofes de um poema⁶⁸. Em termos de disposição, os diálogos da versão publicada do roteiro de Joaquim Pedro seguem mais ou menos o padrão dos manuais, ficando o inusitado para a ocorrência de discursos indiretos ou mesmo indiretos livres. Recorramos a um exemplo.

No primeiro encontro entre Taís e o comandante Larroque, na “Churrascaria do Lago”, onde este já se adiantara no pedido quando aquela adentra, o roteirista Joaquim Pedro encontra o romancista, na medida em que o discurso indireto livre (grifos um e dois do fragmento a seguir) imprime fluidez à leitura e é determinante para o tom cômico, quase farsesco da sequência. Nela, as personagens, via narrador, acabam por revelar a hipocrisia e dissimulação de seus atos e intenções: Taís irá até as últimas consequências por melhores oportunidades profissionais e financeiras, enquanto Larroque lança mão de ameaças e de capital a fim de coagir a amada de Bento. Em suma, o discurso indireto, um “desvio” da escrita para as telas, é o grande destaque aqui:

Larroque se desculpa por ter pedido os camarões e o vinho sem consultar Taís. [1] **É que essas coisas em Brasília têm de ser planejadas com antecedência. Know-how militar aplicado à gastronomia, em homenagem a uma bela e bem-sucedida jornalista.**

Taís, [2] **infelizmente**, tem alergia a camarão, mas alivia o desaponto de Larroque aceitando de bom grado o vinho branco, **que não podia ter sido melhor escolhido para acompanhar as emoções do dia.**

O Comandante entende, sorri e vai ao assunto: [3] **como Taís recebeu a proposta de OB?**

⁶⁷ Na perspectiva de Price (2010, p. 141), as semelhanças cessam aí, pois o texto dialogal da peça de teatro, quando comparado ao do roteiro cinematográfico, é, em grande parte e inevitavelmente, de natureza dêitica. Por isso, no primeiro, são bastante comuns referências à situação, ao contexto do palco e aos interlocutores presentes, o que ocorre raramente no segundo. É claro, entretanto, que os diálogos da peça podem se dotar tanto de sofisticação poética quanto de crueza naturalista, clamando por atenção ao texto em si. Na verdade, no teatro, a palavra, por meio do diálogo, é o que institui a própria ação.

⁶⁸ Em seu artigo, Nelmes (2011, p. 231, tradução nossa), argumenta ainda que tal similitude não se dá apenas pela disposição ou aparência na página, mas sobretudo pela linguagem utilizada, esta que pode ser, tanto nos versos de um poema quanto nos diálogos de um roteiro, “[...] esparsa, mínima e econômica”, dependente do ritmo e da cadência e cujo eventual lirismo envolve “o público, elidindo o artifício do realismo por ser divertida e agradável de se ouvir”. (No original: “[...] sparse, minimal and economic [...]. [...] engages the audience, eliding the contrivance of realism by being entertaining and enjoyable to hear”).

Taís [4] **fala da oportunidade maravilhosa que lhe caiu do céu, talvez com um avião; fala de seu medo, da falta de experiência.** Larroque a tranquiliza. [5] **Ela terá uma equipe, um confortável escritório convenientemente afastado da redação do jornal, telefones e todo o necessário [...]** (ANDRADE, 2018, p. 32, grifo nosso).

É possível que tratamentos posteriores do roteiro poderiam ter adicionado diálogos na forma mais recomendada pelos manuais, inclusive por conta de exigências das próprias etapas de produção. Contudo, a presença de discurso indireto e indireto livre aqui revela menos sobre a incompletude de *O Imponderável Bento* – afinal, era considerado concluído – do que sobre a adoção consciente de um estilo mais fluido – ou literário, se assim o quisermos – e a provável margem de improviso concedida aos atores, cujas criações corporais são também manifestações de escrita e podem influir sobre o roteiro e o filme, como nos lembra Maras (2009).

São expedientes como esse e os demais mencionados acima – adoção de títulos para as sequências, aproveitamento lúdico da palavra, ausência de objetividade etc. – que afastam *O Imponderável Bento* da escrita ortodoxa de roteiros e revelam ainda a sua “vocação literária”, a contrapelo das diretrizes dos manuais. Por isso, para Avellar (2007, p. 254), o roteiro de Joaquim Pedro “nem parece interessado em falar de cinema. É um texto que, como tudo o que se escreve, se realiza no prazer da leitura e não um deslocamento do leitor para fora dele, para o filme”. Entretanto, como apontamos, alguns elementos recorrentes no gênero também marcam presença, o que, a nosso ver, torna o texto mais instigante, porque se evidencia assim a tensão constitutiva (palavra-imagem) do roteiro e o tipo de leitor por ele exigido. Entre esses elementos, além da mencionada imprecisão de algumas informações, destacamos ainda as didascálias e termos técnicos. São eles os principais responsáveis por provocar certo ruído e estranhamento no processo de leitura. Vejamos.

Apesar de cada vez menos frequentes nos roteiros cinematográficos contemporâneos, as didascálias ou rubricas costumam comparecer em alguns escritos do gênero. De modo semelhante ao das peças teatrais⁶⁹, no roteiro, também remetem o leitor para fora do texto: ao

⁶⁹ Na verdade, em peças dramáticas, as didascálias são bastante utilizadas e envolvem, de acordo com Sueli Regino (2006, p. 294-295), elementos como: títulos e subtítulos, indicações de gênero (comédia, tragédia, farsa, etc.), tempo e espaço, listas de personagens, menção a seus nomes antes da fala, marcações de posição dos atores no cenário, seus gestos e movimentos em cena, instruções sobre o tom das falas, indicações técnicas (iluminação, sonoplastia etc.) e outros conselhos pertinentes para a montagem. Ainda segundo Regino (2006, p. 295), “a densidade das didascálias [...] irá variar de acordo com a época, o gênero e o autor. Na tragédia clássica [...], o papel dominante da palavra será o principal fator que levará o texto secundário a ser reduzido ao mínimo essencial. Nas comédias, entretanto, reduto do implícito e da pantomima, o número de rubricas aumenta de forma significativa”. Casos excepcionais de aproveitamento do recurso podem ser verificados em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Pirandello, e *Assim que passem cinco anos* (1931), de Federico Garcia Lorca.

palco e à encenação no primeiro caso, à sala de cinema e ao filme no segundo. Nesse sentido, é no mínimo intrigante que, mesmo notavelmente presentes nas peças dramáticas, as didascálias não são tomadas nestas como problema ou índices de não literariedade⁷⁰, ao passo que, nos roteiros cinematográficos, são apontadas como demérito e indicador de incompletude do texto. As didascálias parecem imprimir também às cenas e seus diálogos certo efeito de urgência ou de um estado de presença permanente, como se tudo se desenrolasse no momento mesmo da narração e, conseqüentemente, da leitura. Em certo sentido, pode-se dizer que tornam o leitor “contemporâneo” às ações.

No caso de *O Imponderável Bento*, as didascálias indicam generalidades e pouco acrescentam à experiência do todo, exceto pelas questões já mencionadas. A título de exemplo, podemos nos reportar ao café amargo sorvido por Bento e Mauro, sequência tensa entre os amigos (pós-descoberta de traição) e cujo desfecho – “nunca é tarde” – provoca expectativa quanto ao plano do instrutor para se vingar do ex-aluno:

19. Café amargo

Cantina da Base aérea. Mauro e Bento no balcão do bar tomam café. Ao fundo, movimento do Cassino: oficiais jogando sinuca, pingue-pongue, totó, aparelho de tv ligado, vozerio, gargalhadas.

Mauro e Bento vestidos com macacão de voo.

BENTO (*olha o relógio*): Tá na hora.

MAURO: Estão abastecendo, ainda tem um tempinho. Me dá um cigarro.

BENTO (*dando o cigarro e moderando a voz*): Alguma novidade?

MAURO: Nada. Como se não tivesse havido nada. (*muda o tom*) Tem tempo que a gente não voa junto, hem?

BENTO: Bota tempo nisso.

MAURO: Sabe que você foi o meu melhor aluno?

BENTO: É mesmo? Por que nunca me disse?

MAURO: Pois é... mas tô dizendo, nunca é tarde (ANDRADE, 2018, p.18-19, grifo nosso).

As indicações de ordem técnica do roteiro, por sua vez, atuam em sentido semelhante ao das rubricas, o de remissão do leitor a outro(s) espaço(s)-tempo(s) que não os da trama do texto lido. O efeito intermediático tende a ser, no entanto, mais intenso nesse caso, pois os termos advêm ou da própria linguagem cinematográfica ou do meio audiovisual, sendo alguns

⁷⁰ Ao menos não após o texto teatral e a figura do dramaturgo terem alcançado *status* literário, o que teria ocorrido, na perspectiva de Roger Chartier (2002, p. 12), apenas por volta do século XVII e como resultado das “práticas do mercado livreiro que simultaneamente explorou o sucesso de certos dramaturgos, multiplicou as edições corrompidas [...] e permitiu que os leitores reconhecessem os méritos de textos muitas vezes traídos pelas más condições de representação ou pela indisciplina dos espectadores”. É evidente, entretanto, que tal processo foi gradual e permeado por tensões. Segundo Figueiredo (2007, p. 2), os próprios dramaturgos do período, como Molière, rechaçavam em princípio a possibilidade da publicação de seus textos, pois estes, fixados pela impressão, não poderiam reproduzir os efeitos da peça encenada, efeitos que, para eles, “dependiam inteiramente da representação, de seu modo de transmissão oral e de recepção pelos espectadores”.

em língua inglesa. São dezoito ocorrências em *O Imponderável Bento*, a saber: “imagem” (ANDRADE, 2018, p. 5), “plano” (p. 12, 50 e 77), “close” (p. 19, 20, 21 e 46), “tela” (p. 20), “off” (p. 20), “câmera” (p. 47, 52, 76, 77, 80 e 82), “fusão” (p. 51) e “quadro” (p. 77). Vejamos um exemplo contextualizado para melhor compreensão dos efeitos provocados por tal expediente.

Trata-se da sequência “79. Dormindo acordado”, quando Bento se encontra em processo de adaptação a seu recém-adquirido dom e à nova vida na cidade, agora em companhia de Taís e da antipatia de Larroque e Crioulo. O efeito cômico da passagem é garantido, em boa medida, exatamente pela indicação meticulosa da decupagem da cena, cujos termos técnicos ajudam a compor os planos/enquadramentos e revelam a ordem do que se deve mostrar/ver. A graciosidade da sequência se completa por construções do tipo “Bento dorme em bem-aventurança uns vinte centímetros acima da cama” e pela possibilidade de entrever a adoção de uma estética *kitsch*⁷¹, ao menos no que se refere à descrição da cama do casal (“direção de arte”?), sobre a qual, literalmente, nem Taís, nem Bento dormem:

A cama e seu séquito, um dos poucos conjuntos a não terem sido extirpados depois da chegada de Bento, tem cetins acolchoados, babados curtos, tem estampados e estamparias que não chegam a ser orientais. A **câmera** está fechada sobre ela. Taís dá uma olhada para o que não se vê, mas se presume que esteja ao lado dela, na cama [...]. Só que o olhar dela não corresponde exatamente à posição em que se imagina que estaria Bento. [...].

Taís se decide. Senta-se na cama e a **câmera** recua com o movimento [...], abrindo o **quadro**, em que então se vê que Bento dorme levitado ao lado dela.

Taís tira cigarro e fósforo de um esconderijo ao lado da cama. Taís fuma tensa e preocupada em **primeiro plano**, enquanto Bento dorme em bem-aventurança uns vinte centímetros acima da cama (ANDRADE, 2018, p. 76-77, grifo nosso).

Outra ocorrência curiosa no texto do roteiro não filmado de Joaquim Pedro é a hesitação do narrador em ao menos duas passagens. Em lugar da objetividade, o que se tem nesses momentos é certa indecisão ou imprecisão quanto a algumas informações. Assim, aponta-se novamente para “fora” do texto, para decisões a serem tomadas posteriormente pela

⁷¹ Para Moles (1972, p. 11, grifo do autor), em seu seminal estudo sobre o *kitsch*: “O mundo dos valores estéticos não se divide mais entre o ‘Belo’ e o ‘Feio’. Entre a arte e o conformismo, instala-se a imensa praia do *Kitsch*. Revela-se em toda sua pujança durante a ascensão da civilização burguesa, no momento em que ela adota o caráter da afluência, vale dizer, o *excesso de meios* em face das necessidades. Em outros termos, uma gratuidade limitada que ocorre num certo *momento* dessa sociedade quando a burguesia impõe suas normas à produção artística. O *Kitsch* é, portanto, um fenômeno social universal, permanente, de grande envergadura [...]”. A propósito da produção de Joaquim Pedro, nos referimos, em trabalho anterior, à opção pelo *kitsch* em *Guerra conjugal*, que se manifesta sobretudo por meio dos créditos do filme, figurinos e cenografia, mas também no aspecto serializado da escrita de Dalton Trevisan, da qual o filme foi adaptado (FERREIRA, 2015).

produção do filme, reafirmando, assim, o caráter problemático da escrita para as telas. Na primeira ocasião, Bento está à procura de seus aparatos do paraquedas e macacão de piloto após a queda de avião provocada por Mauro: “encontra **o córrego ou cachoeira** em que se banhara antes” (ANDRADE, 2018, p. 38, grifo nosso); na segunda, funcionários do jornal iniciam a busca por Crioulo: “OB, Armandão e Grisalha, num carro caindo aos pedaços [...], vasculham **o Gama, Ceilândia ou outra cidade-satélite de Brasília**” (ANDRADE, 2018, p. 61, grifo nosso).

Diante de todos os elementos constitutivos do texto de *O Imponderável Bento*, parece-nos evidente o caráter intermediático do roteiro, dada a maneira como sua escritura integra literatura e cinema, dobrando-se sobre si mesma, ao clamar atenção para a própria escrita, e se desdobrando para fora de si, ao se remeter a um potencial objeto fílmico. Mais problemática do que costumam “vender” os manuais, a escritura do roteiro pode, portanto, promover a suspensão da narrativa, estilizar o efeito de real e perturbar a experiência de leitura, numa constituição bastante peculiar.

Graças a sua organização, que alterna o visual, o verbal, o sonoro e a encenação, o roteiro põe a nu as diferentes instâncias enunciativas da narrativa, ocupando-se tanto do enunciado – o assunto, a história, o ponto de vista, as personagens – quanto da enunciação – a narração fílmica, as didascálias, a *mise-en-scène* e a realização (VIEIRA, 2007b, p. 57).

Para o mesmo sentido se encaminham as postulações de Isabelle Raynauld (1991, p. 39), para quem são sempre dois os níveis de leitura de um roteiro: nele, a linguagem verbal prevê ou antecipa a visual, um filme possível. Tamanha particularidade constitutiva, entre a literatura e o cinema, exige também um leitor invulgar, do tipo “siamês”, que lê o texto “com olhos de espectador”, segundo Vieira (2007b, p. 66). Trata-se exatamente de um leitor-espectador que aciona, simultaneamente, suas experiências prévias com palavras e imagens, livros e filmes, leitura solitária de páginas e vislumbre coletivo na sala de cinema. Para Korte e Schneider (2000, p. 97, tradução nossa), essa competência leitora, também intermediática, “é essencial para se apreender as demandas e os méritos artísticos especiais do roteiro”⁷². Nesse sentido, se se pode supor que a literatura forjou *avant la lettre* o espectador de cinema – o defunto autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), por exemplo, radicalizou “a experiência [...] de consentido abandono de si mesmo experimentada durante a projeção de um filme” e escreveu “como espectador para contar que viveu a vida como um espectador”

⁷² “[...] an intermedial competence is essential in grasping the screenplay’s special artistic demands and artistic merits”.

(AVELLAR, 2007, p. 95) –, é possível atribuir ao roteiro, ao cinema e suas imagens a responsabilidade pela reinvenção do leitor?

Vale dizer ainda que a ideia de um leitor-espectador para o roteiro, dada a preponderância atribuída ao receptor, ecoa as postulações de Isis Wolfgang (1996) sobre o “leitor implícito”. Esse desempenha papel fundamental no caminho de atribuição de sentido ao texto, o qual, por sua vez, se constrói entre a experiência prévia do leitor e a integração deste como um elemento, uma entidade da própria escritura:

[...] como o horizonte do sentido nem copia algo dado do real, nem do hábito de um público intencionado, o leitor deve imaginá-lo. Apenas a imaginação é capaz de captar o não dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. O conteúdo dessas imagens continua sendo afetado pelas experiências dos leitores. Essas experiências constituem o quadro de referências que permite apropriar-se do não-familiar ou ao menos fundamentar sua imagem (WOLFGANG, 1996, p. 79).

Além de funcionar como mote para a discussão sobre a intermedialidade do roteiro cinematográfico e o leitor invulgar exigido pelo gênero, o apontamento das características de cunho formal de *O Imponderável Bento* permite-nos, por fim, discorrer a respeito dos “cine-romances”⁷³, tradição à qual o roteiro não filmado de Joaquim Pedro pode ser associada, desde que guardadas as devidas diferenças contextuais.

Concebidos no interior das preocupações do *Nouveau Roman* – que irrompe, na França, em meados do século XX, no contexto irreconciliável do pós-guerra, com obras de autores como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras e Claude Simon⁷⁴ –, os cine-romances constituem um potente gênero literário intermediário, remetendo-se de modo constante à imagem num contexto linguístico. Podem ser descritos como:

[...] textos literários específicos, dotados de estrutura e organização internas que os situam como uma obra de arte que dispensa o aparato da imagem

⁷³ A respeito do uso histórico do termo “cine-romance” nas letras francesas – dos folhetins do início do século XIX a romances de meados do século XX –, conferir Martins (2015).

⁷⁴ Os novos romancistas renegam a concepção do escritor enquanto gênio criativo e do romance engajado. Voltam-se veementemente contra as convenções romanescas de representação do real, o que, de acordo com Fontanari (2017, p. 282), não implica em “não ter nenhum referente, mas de dar a ele outra função”, a fim de se romper “a ilusão de referencialidade baseada no gesto mimético do mundo”. Guardadas as particularidades da produção de cada autor/autora, as obras dos novos romancistas franceses compartilham de características como: “[...] personagens opacas, despidas de profundidade psicológica, de caráter delineável apenas por suas palavras e ações; [...] frases curtas e espasmódicas; [...] descrição dos objetos e dos espaços, que revelariam a vida ausente” (BERTON, 1983, p. 150 apud SANTOS, 2015, p. 103). Há de se notar, portanto, que muitas das características atribuídas aos novos romances costumam ser também imputadas ao roteiro.

projetada na tela para sua plena concretização, dado o papel adquirido pela imagem escrita em detrimento de seu equivalente icônico. As imagens, no entanto, lá estarão, invocadas constantemente pelo signo linguístico [...] (VIEIRA, 2002, p. 96).

Dentre os títulos analisados por Vieira (2002, 2007a)⁷⁵, optamos por explorar, de forma breve, dois deles, a fim de nos familiarizarmos com o gênero e observarmos se *O Imponderável Bento*, dadas as características apontadas até aqui, pode ser de fato considerado um cine-romance. Os títulos são: *Le Camion* (1987 [1977]), de Marguerite Duras, cuja versão fílmica, também idealizada por ela, veio à luz no mesmo ano da primeira edição do livro; e *A Alma, segundo Salustre* (1983), cine-romance não filmado do brasileiro Mario Peixoto.

Com o projeto *O Caminhão*, Marguerite Duras mina as fronteiras entre as artes em jogo, bem como instaura uma profunda crise nos modos de representação da realidade. No fio de enredo do roteiro e da produção fílmica, as personagens da própria autora e do ator Gérard Depardieu, num cômodo chamado de “câmara escura”, dialogam sobre um possível filme, cuja “ação”, expressa apenas por meio das palavras, consiste na leitura do roteiro e nas divagações de uma personagem feminina, de carona em um caminhão. A proposta, segundo Vieira (2002, p. 99-100, grifo do autor), “é contar o filme no livro e também no próprio filme”, de modo a promover novas possibilidades tanto para o cinema quanto para a literatura: ao primeiro, “o cinema lido, explorando o universo ilimitado das palavras”; à segunda, “a imagem dissociada da palavra [...]”.

Como consequência de uma exposição tão aguda da própria fatura do texto, a mimese é constantemente prejudicada. Embora haja a presença da voz narrativa, a quem cabe “guiar o leitor/espectador, mostrando tudo aquilo que escapa ao limitado olho humano” (VIEIRA, 2007a, p. 145), ela instaura mais a dúvida e a possibilidade do que assertividades. Como se pode notar nos dois excertos abaixo, os termos “créditos”, “panorâmica”, “câmera” e “filme” remetem o leitor aos termos técnicos próprios da escrita para as telas (mais ou menos como vimos na composição de *O Imponderável Bento*). Contudo, a fala da personagem de Marguerite Duras, no livre exercício da incerteza, informa que o que se lê “poderia ser um filme”, para, na sequência, afirmar categoricamente tratar-se de um filme. De todo modo, no roteiro (e no filme) *O Caminhão*, somente a palavra pode fazer a personagem de Gerard Depardieu “ver” as imagens. O uso do futuro do pretérito no segundo excerto (tempo verbal

⁷⁵ Os demais são: *O Ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Robbe-Grillet, que se transformou em filme sob a direção de Alain Resnais (1961); *Hiroshima, mon amour* (1960), de Marguerite Duras, também adaptado para o cinema por Alain Resnais; e *Neige noire* (1974), do canadense Hubert Aquin. As datas referem-se à da primeira publicação de cada volume.

da imaginação?), incomum na escrita de roteiros, provoca efeitos ainda mais desnorteadores no leitor-espectador:

CRÉDITOS:

PANORÂMICA. Parte-se da estrada nacional 12 para Pontchartrain (Yvelines). Chega-se a uma praça: o caminhão está lá. Um *Saviem* de 32 toneladas. Azul. Com reboque. Parado.

UMA PRAÇA CIRCULAR NA ZONA INDUSTRIAL DE PLAISIR. Em volta, terrenos baldios. Carros de ciganos.

Ao longe, a Z.E.C. (zona de estacionamento coletivo).

O caminhão está lá. O motor de frente para a câmara. Ele parte. Avança para nós, depois desvia. Suas rodas varrem a tela. Desaparece. Reaparece no outro lado da praça. Desaparece. Praça vazia.

O filme começou (DURAS, 1987, p. 7).

G.D.:

É um filme?

M.D.:

Poderia ser um filme.

(*Pausa.*)

Sim, é um filme.

(*Pausa.*)

O caminhão teria desaparecido. E, depois, a seguir ia reaparecer.

O mar seria ouvido longe, mas muito forte.

E depois, à beira da estrada, uma mulher estaria esperando. Faria sinal. E nos aproximaríamos dela. É uma mulher de uma certa idade. Com roupas da cidade.

(*Pausa.*)

Está vendo?

G.D.:

Sim, estou (DURAS, 1987, p. 9).

Aqui, a escritura de Marguerite Duras, por mais que suscite imagens, é, na verdade, um exercício de exploração máxima das possibilidades de significação e representação por meio da palavra. Para a escritora, roteirista e cineasta, a palavra, sendo aberta/ilimitada, opõe-se à imagem e ao filme, por sua vez, fechados/limitados. Em ensaio provocativo e alinhado à sua produção artística, Duras expõe sua posição, tendo como base, ao que tudo indica, a objetividade da imagem cinematográfica e sua natureza frequentemente industrial:

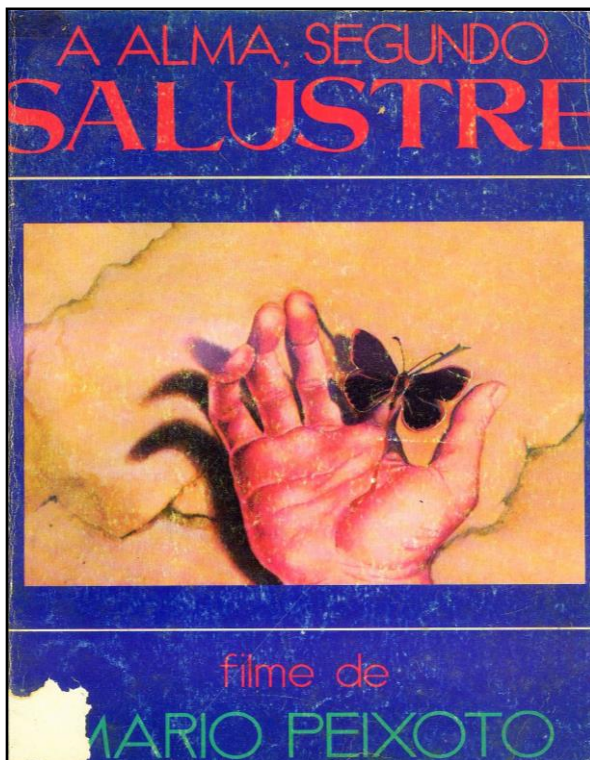
O cinema impede o texto, atinge mortalmente sua descendência: o imaginário. Nisso reside sua própria virtude: fechar. [...]. Esse cumprimento, esse fechamento, chama-se: filme. [...] sublime ou execrável, o filme representa esse impedimento definitivo. A fixação da representação uma vez por todas e para sempre. O cinema sabe disso: ele jamais pôde substituir o texto. Apesar disso, procura substituí-lo. Ele sabe que só o texto é o portador ilimitado de imagens. Porém não pode mais retornar ao texto. Não sabe mais retornar. [...] O cinema é amedrontado, debate-se, luta, se esforça para

encontrar outros caminhos que o da palavra para responder à inteligência crescente de seu espectador, para apreendê-lo e mergulhá-lo mais uma vez nas salas de projeção, para que continue a consumir o seu produto (DURAS, 1987, p. 58).

Diferentemente de *Le Camion*, *A alma, segundo Salustre* (1983), de Mario Peixoto, é coisa brasileira e jamais fora filmado, a despeito de todos os esforços de seu idealizador. Na avaliação de Arnaldo Jabor, ecoando Marguerite Duras, a pujança poética de *A alma, segundo Salustre* dispensa o filme, cuja concretização poderia limitar o roteiro, encarcerá-lo, promover, enfim, seu fechamento sob uma determinada forma:

Mário é um poeta que não se contenta com a metáfora, quer mais, mais, mais longe, quer filmar a essência, o ar, e consegue; por isto, o filme fica em estado de roteiro, que é quando a câmera não surgiu ainda com seus limites e ruídos, e o roteiro é a metáfora da metáfora, o plano de trabalho, a antecena, a esperança da imagem, a luz sem forma. A forma limita [...] (JABOR, 1983, p. 2).

Figura 4 - Capa de *A Alma, segundo Salustre*



Fonte: Peixoto (1983). Reiterando a ideia da peça cinematográfica como antecipação de um filme, estampou-se, na capa do volume, “filme de” e não “roteiro de” Mario Peixoto.

Na primeira página do cine-romance de Mario Peixoto, as personagens são apresentadas, de modo similar ao de uma peça teatral, com indicadores de caracterização. Descobrimos então que, assim como no longa *Limite*, são três as personagens:

TIMBO..... A jovem meio retardada (vista quando criança e também como adulta).
 CÉSAR..... O homem que perdeu a voz.
 SALUSTRE..... O guarda do farol; manca de uma perna e se apóia de numa bengala (PEIXOTO, 1983, p. 3).

No corpo do texto em si, a escrita do cine-romance revela-se de alto grau intermediário: literatura, cinema e sons se conjugam. Na impactante sequência de abertura, o leitor pode vir a se indagar se o narrador relata de fato o princípio da diegese ou se se refere aos futuros espectadores empíricos do filme jamais filmado: “A sala de projeção pouco a pouco é invadida de penumbra, no mais completo dos silêncios. Dos seus espectadores se ouvem apenas inquietos ruídos que produzem os assentos das cadeiras estofadas [...]” (PEIXOTO, 1983, p. 5). Na mesma sequência, após minutos de silêncio, uma borboleta toma a tela pouco a pouco, até que “o ruído das asas, agora exagerado e propositalmente aumentado, invade a sala de projeção. Fica assim por alguns trágicos segundos – pois o sentido da imagem que se vê, casada com o grotesco do ruído que se ouve, busca e traz essa atmosfera” (PEIXOTO, 1983, p. 6).

A cena seguinte de *Salustre* revela que toda a abertura do cine-romance consiste, na verdade, num devaneio de César, personagem que acabara de ser informada pelo médico sobre a perda permanente de sua voz. O seu aturdimento diante da trágica notícia é mimetizado, portanto, pela forma do texto. Daí toda a intensidade e caráter enigmático da abertura.

Seguem a esse inusitado ponto de partida mais setenta e cinco cenas, em “uma narração contínua de estrutura ininterrupta, quase como um romance ou uma novela” (VIEIRA, 2002, p. 97). O roteiro opta também pelo discurso indireto em diversas passagens, mas não abandona as indicações técnicas por completo. Dada a sua composição bastante particular, pode-se dizer que “tanto transmite ao leitor os signos da ‘cenarização’ de um filme *a ser feito* quanto descreve um filme que *já estaria sendo projetado*. Para Mário Peixoto, [...] o que poderia ser um filme já é um filme (VIEIRA, 2002, p. 99, grifo do autor).

Nossa breve incursão por alguns dos aspectos formais do roteiro a partir de apontamentos sobre *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* e os cine-romances não esgota a discussão em torno da peça cinematográfica tampouco oferece respostas definitivas sobre o gênero. Afinal, analisamos um número limitado de amostras, todas com certo

parentesco entre si, e talvez tenhamos levantado mais hipóteses e indagações do que o tolerável.

Por outro lado, parece-nos evidente a pluralidade da escrita para as telas, cuja prática ultrapassa os limites preceituais de qualquer manual e atende aos anseios de seus criadores, inclusive quando se dá sob o regime da colaboração. Mais do isso, o percurso aqui empreendido atesta que a relevância do roteiro cinematográfico reside precisa e paradoxalmente no traço pela qual o gênero costuma ser negligenciado, a saber, por se forjar entre a palavra e a imagem, ou melhor, por se valer das potencialidades da primeira para apontar a segunda, ou ainda, ao contrário, por ter apreendido com a segunda a reescrever a primeira. Qualquer que seja a afirmativa preferencial, o roteiro não pode ser tomado como subproduto da produção cinematográfica. É, antes, lugar privilegiado para se observar o processo de fatura da própria escrita e as interrelações literatura/cinema.

No caso específico de *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*, se não se pode afirmar que é um cine-romance *stricto sensu* do ponto de vista da concepção – afinal, não fora idealizado com a mesma disposição deliberada de problematizar os modos de representação via palavra –, alguns dos expedientes utilizados por Joaquim Pedro não deixam dúvidas quanto ao parentesco. Assim, sua escrita cuidadosa e sua intermedialidade expressam, no âmbito formal, o plano do conteúdo – a elevada-rebaixada ou santa-pecadora realidade brasileira –, o que faz do roteiro um cine-romance bem tupiniquim e que merece figurar, por meio de suas palavras, na filmografia do cineasta e nas letras brasileiras.

1.3 Absurdo tropical: as personagens e o pecado que redime

O nosso surrealismo não é o surrealismo do sonho, mas da realidade (ROCHA, 2004, p. 153).

No que se refere à concepção e caracterização das personagens na peça cinematográfica, são três, ao menos, os problemas que se apresentam em princípio: a insistência dos manuais de roteiro, como os de Field (2009) e Mckee (2010), em recomendar a criação de personagens “reais”, resolutas, autônomas e cujos traços se revelem apenas por meio de suas ações; a (suposta) escassez de recursos dos quais o roteirista dispõe, em comparação aos do romancista; e, por fim, o papel determinante exercido pelo ator ou pela atriz na composição das personagens num determinado objeto fílmico, por meio do corpo, gestos e até mesmo sua figura social.

O primeiro desses problemas revela, na verdade, a sintonia entre a concepção de personagem corrente nos manuais (e em roteiros e filmes de modo geral) e a ideia dominante dessa categoria na produção cultural ocidental, ideia que, segundo Price (2011, p. 202, tradução nossa)⁷⁶, preconiza a personagem como “indivíduo autônomo, dotado de qualidades múltiplas [...], a fim de que se confira impressão de completude e singularidade”, e “deriva do crescimento do capitalismo e do desenvolvimento simultâneo de noções de humanismo liberal”. Embora essa ideologia tenha encontrado na ascensão do romance a sua expressão mais bem-acabada, manifesta-se de maneira contundente no discurso e na prática da escrita para as telas, dado o contexto industrial de sua produção. Afinal, em que consiste a “jornada do herói”, tão exaltada por manuais, cursos e oficinas de roteiro, senão na celebração do indivíduo cujos próprios desejos (e nada mais) movimentam o arco de sua trajetória?⁷⁷ Como sabemos, por mais diligente ou perspicaz que uma personagem pareça, sua identidade não é forjada por si mesma por meio de suas repostas a situações arranjadas numa determinada sequência, mesmo na peça teatral, em que sua essencialidade talvez seja ainda mais notável do que no romance⁷⁸. Ora, personagens e situações são orquestradas pela imaginação e pela narração (PRICE, 2011, p. 205), embora os manuais de roteiro insistam em perorar pela objetividade descritiva e concisa, como se isso significasse precisamente ausência de narração.

Ainda que os recursos disponíveis para o roteirista sejam talvez menos abundantes do que o são para o romancista – e aqui passamos a abordar o segundo dos problemas mencionados acima –, tanto o primeiro quanto o segundo poderão lançar mão exclusivamente

⁷⁶ “[...] autonomous individual, possessing multiple [...] qualities to give impression of wholeness [...] and uniqueness [...]. “[...] derives from the growth of capitalism and the concurrent development of notions of liberal humanism”.

⁷⁷ Segundo Macdonald (2013, p. 55), o paradigma da “jornada do herói”, proposto por Joseph Campbell em *O Herói de mil faces* (1949), ganhou novo impulso com a publicação de *A Jornada do escritor: estrutura mítica para escritores* (2006), no qual Christopher Vogler retoma o conceito de Campbell para então deslindar estruturas míticas e arquetípicas recorrentes em grandes produções de Spielberg e George Lucas. Ambos são bastante populares entre os manuais de roteiro e observam um número (quase infinito) de obstáculos a serem transpostos pelo protagonista. Em termos bastante generalistas de nossa parte, não é de surpreender o número significativo de títulos populares no cinema e na literatura contemporâneos em que a permanente superação de uma longa série de obstáculos parece se converter no próprio *leitmotiv* da obra, como nos fenômenos culturais *O Senhor dos anéis* (Peter Jackson, 2001-2003), adaptação dos romances de J. R. R. Tolkien, e *Harry Potter* (1997-2007), saga de autoria da britânica J. K. Rowling também adaptada para o cinema.

⁷⁸ Décio de Almeida Prado (2007, p. 81) destaca a relevância das personagens no teatro: “[...] constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. O próprio cenário se apresenta não poucas vezes por seu intermédio, como acontecia no teatro isabelino, onde a evocação dos lugares da ação era feita menos pelos elementos materiais do palco do que pelo diálogo, por essas luxuriantes descrições que Shakespeare tanto apreciava. [...] Com efeito, há toda uma corrente estética moderna, baseada em ilustres precedentes históricos, que procura reduzir o cenário quase à neutralidade para que a soberania da personagem se afirme ainda com maior pureza. Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator”.

do discurso verbal para a composição das personagens e do universo ficcional como um todo. Nesse sentido, vale recorrer aqui aos ensinamentos de Antonio Candido (2007), a nos lembrar de que a complexidade e a densidade ditas “reais” das personagens no romance são fruto não da realidade em si mesma, mas do engenho literário, cujos recursos e ferramentas se espriam ao longo da narrativa. Assim, restitui-se a “realidade” na própria estrutura do universo ficcional e, conseqüentemente, na percepção do leitor, podendo até mesmo, nos casos mais bem-sucedidos, ultrapassá-la. (Talvez por essa razão mesma, personagens como Dom Quixote, Macabéa, Emma Bovary ou Capitu passem a habitar o imaginário social como indivíduos reais).

É importante observar também que as limitações da narração no roteiro parecem decorrer menos dos recursos criativos e narrativos à disposição do roteirista do que dos cerceamentos impostos pelo discurso hegemônico (indústria cinematográfica e manuais) em torno da escrita para as telas. Nesse sentido, se de fato, por um lado, o roteirista não costuma, ou antes, não deve dispor, por exemplo, do fluxo de consciência ou da descrição detalhada de aspectos físicos e/ou psicológicos das personagens – ferramentas demasiadamente literárias e interditas ao roteiro “autêntico” –, por outro lado, pode recorrer a artifícios também sofisticados, como o *voice-over*⁷⁹, a montagem ou a fragmentação, os quais, no limite, são praticados também pela narrativa literária⁸⁰.

Além disso, muitos roteiros negam por completo a ortodoxia dos manuais, apresentando suas personagens centrais à parte, antes de qualquer texto cênico ou diálogos, em disposição similar, porém mais extensa e detalhada, ao das peças teatrais. Em alguns casos, como os roteiros de *Taxi driver* (2002), escrito por Paul Schrader, e *Aguirre: a cólera dos deuses* (2017), de Werner Herzog, temos exercícios poético-descritivos de evidente cuidado na seleção e combinação vocabular, exercícios possíveis em qualquer romance e que

⁷⁹ Trata-se de um procedimento em que a voz se sobrepõe à imagem vista na tela a fim de narrar, tecer comentários, antecipar sentidos etc. “[...] vem dos anos 1940 e ganhou impulso especial nos anos 1960-70, quando filmes modernos de grande ressonância o exploraram com originalidade, expandindo as possíveis relações entre a imagem e a voz, construindo dissonâncias, como no caso de Glauber Rocha, Júlio Bressane, Leon Hirszman, Rogério Sganzerla e Arthur Omar” (XAVIER, 2006, 140). (Embora de uso não tão instigante como nas produções citadas por Ismail Xavier, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro, também faz uso desse recurso). No roteiro, o *voice-over* é irrepresentável nos mesmos termos do que se vê e se ouve num filme, pois, neste, imagem e som são transmitidos simultaneamente, enquanto naquele a linearidade da linguagem verbal o obriga a vir antes ou depois do texto cênico ou que se adote a divisão em colunas lado a lado, uma para o texto cênico, outra para os diálogos em *voz-over*.

⁸⁰ Em seu ensaio “Palavra e imagem”, Eisenstein (2002, p. 14) demonstra como a montagem – “uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos são colocados à nossa frente lado a lado” – constitui, na verdade, um fenômeno universal, tanto das artes em geral, quanto de nossa própria percepção de mundo, podendo ser observada nas piadas e charadas, na poesia e na prosa de Tolstói e Maupassant, nas anotações de Da Vinci (para a sua representação do dilúvio bíblico), no desempenho e gestos corporais do ator/atriz, na formação de palavras (como em “guarda-roupa”) e até mesmo na maneira subjetiva como recordamos e atribuímos significados à memória e a fatos do cotidiano.

se revelam, no limite, não filmáveis, ou melhor, demandaram empenho de igual complexidade na sua tradução para a linguagem visual nos filmes a que deram origem⁸¹. Em *Taxi driver*, a descrição da personagem vem acompanhada ainda de uma epígrafe, que também contribui para a construção de Travis Bickle, bem como para o tom geral do roteiro e depois do filme, embora ausente no último (SCHRADER, 2002, p. 8); em *Aguirre*, há uma curiosa referência à figura do escritor Franz Kafka, cujos olhos remeteriam aos do protagonista (HERZOG, 2017, p. 1-2).

Ainda que sejam poucas as ocorrências dessa natureza na prática da escrita para as telas, elas não podem ser negligenciadas, pois evidenciam a heterogeneidade das formas e as potencialidades da narração no roteiro tanto para a concepção/caracterização das personagens quanto para a produção cinematográfica como um todo, a ponto de se poder reivindicar, sobretudo em casos como o de *Taxi driver* (1976), cuja direção é de Martin Scorsese e não de Paul Schrader, a autoria do objeto fílmico final não somente para o diretor, mas também para o roteirista.

De todo modo – adentrando o último dos problemas enumerados acima –, dificilmente o leitor-espectador lerá-verá as páginas dos roteiros de Schrader ou Werner Herzog, ambos publicados depois dos filmes a que deram origem, imune ao impacto dos desempenhos arrebatadores de Robert De Niro (Travis Bickle) e Klaus Kinski (*Aguirre*). Da mesma maneira, sua leitura do roteiro de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro, será incontornavelmente perturbada pela memória da *performance* de Grande Otelo, ator que empresta não apenas o seu talento para a adaptação, mas adiciona à narrativa fílmica, por meio de sua figura e gestualidade, uma série de camadas de novos significados, ao explicitar, por exemplo, questões de representatividade (a negritude) e o diálogo entre a adaptação e as chanchadas dos anos de 1950, das quais o ator tinha sido uma de suas estrelas e contra as quais o próprio Cinema Novo havia se voltado em princípio. Em suma, em *Taxi driver* (1976), *Aguirre* (1972) ou *Macunaíma*, é inestimável a contribuição dos atores na construção das personagens e na significação do objeto fílmico como um todo, remetendo-nos para o conceito de “escrita do corpo”, de Steven Maras (2009)⁸².

Sem qualquer intensão de minimizar a relevância da escrita com/do corpo nas produções cinematográficas, o estudo de roteiros não filmados, cujas palavras ainda não estão associadas a imagens específicas plasmadas pela câmera, pode ser um meio privilegiado para

⁸¹ *É Proibido fumar*, roteiro de Anna Muylaert (2010), também apresenta as personagens no início. Price (2010, p. 126) menciona ainda *Pacto sinistro*, direção de Hitchcock (1951), roteiro creditado a Raymond Chandler e Czenzi Ormonde, no qual as duas páginas iniciais são dedicadas às descrições de oito personagens.

⁸² Conferir nota de rodapé vinte e cinco da página vinte e seis deste trabalho.

se discutir a caracterização da personagem ainda no roteiro, ou seja, de forma independente de outros aspectos do texto fílmico. Vejamos, portanto, como algumas das questões levantadas acima, bem como outros aspectos relacionados à personagem no roteiro, ocorrem especificamente em *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*. Essa entrada de análise vai nos permitir ainda explorar a ideia do pecado como redenção no cinema de Joaquim Pedro e estabelecer pontos de toque entre sua produção e a de Buñuel.

Como vimos, o roteiro de Joaquim Pedro não rompe com as convenções do gênero de modo tão incisivo, como o fazem Schrader e Herzog ou Bergman e Duras, tampouco adota os preceitos rígidos prescritos pelos manuais e presentes em boa parte dos textos escritos para as telas. Com efeito, em *O Imponderável Bento*, a revelação das personagens se dá, primordial e paulatinamente, por meio de suas ações e diálogos⁸³. A orquestração fica por conta de um texto narrativo-descritivo que recorre, com frequência e inadvertidamente, a metáforas e à fragmentação. Assim, certas falas e alguns detalhes das personagens acabam por adquirir valor simbólico, significando para a sua trajetória e o todo da narrativa.

Vale destacar ainda o curioso processo de composição do roteiro, em que figuras da vida real fundem-se a referências literárias e cinematográficas, numa costura arrematada pela ironia típica de Joaquim Pedro. Por fim, nota-se também que, embora as personagens representem grupos políticos e sociais distintos – o alto escalão militar e suas ligações com a elite econômica e a imprensa, a classe média, os marginalizados e os místicos/religiosos –, há uma interpenetração, um intercâmbio e um compartilhamento evidente de traços entre elas. Suas interrelações são quase sempre pautadas pela concessão de favores, alienação, desonestidade, traição e interesse sexual, na confecção de uma crítica mordaz à aparente moralidade burguesa e aos costumes de Brasília, cidade tomada como um microcosmo da sociedade brasileira.

O universo que emerge a partir da análise das personagens de *O Imponderável Bento* é, então, o de uma “desordem” generalizada e perene, sem que se entreveja qualquer traço de

⁸³ Segundo Nelmes (2011, p. 217-218), as funções do diálogo no roteiro e, por extensão, no filme, são muitas e variadas, atuando para: tornar o universo ficcional mais crível por meio da ilusão de realidade; revelar as origens geográfica e cultural das personagens ao se indicar sotaques e expressões regionais; expressar o tumulto da vida interior das personagens, tanto pelo que se expressa quanto pelo que não se diz (o silêncio e/ou o subtexto, no caso); reter ou conceder informações, determinando o fluxo narrativo; ou ainda reivindicar o engajamento do leitor/espectador, em sua disposição em tomar determinado universo ficcional como realidade possível e/ou semelhante à que lhe cerca.

“ordem” – se quisermos mencionar os polos da dialética proposta por Antonio Candido (1993) em seu célebre ensaio sobre *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida⁸⁴. No entanto, o humor, os elementos mágicos e a carnavalização atuam para a suspensão de qualquer julgamento moral. Na verdade, o que o roteiro parece sugerir é: na impossibilidade de superação de traços geralmente tomados como negativos, pode-se alcançar, precisamente por meio deles, a elevação, a redenção, algo, portanto, da esfera positiva. É nessa direção, inclusive, que caminha a breve crítica de Calil (1990, p. 7-8) sobre *O Imponderável Bento*: “[...] são as qualidades brasileiras desta fábula moral que seduzem imediatamente o leitor: o absurdo, a crueldade, o improvável dotado de verossimilhança. A incapacidade de aceitação do horror nacional convida à sublimação, ‘à santidade’”.

Começamos pela dupla Mauro e Bento, ambos aviadores da FAB, um companheiro e outro amante de Taís, amigos e rivais. O voo homicida-suicida do primeiro e o nome e a escapada do segundo evocam lances da biografia de Bento Melo, oficial da aeronáutica que, certo dia, “sem motivo aparente, recrutou um avião *Phantom*, na base de Anápolis, subiu alto e ejetou-se de paraquedas”, causando enorme prejuízo à Força Aérea Brasileira e comoção quanto a seu estado de saúde mental (CALIL, 2018, p. 87). Para o “batismo” de Mauro, é provável que a fonte tenha sido outra, a hagiografia de São Bento, na qual Equício entrega ao santo o seu filho de doze anos, Mauro, a fim de formá-lo “na virtude e na piedade”, até que o jovem opera, num determinado dia, o milagre de caminhar sobre as águas de um lago no resgate de Plácido (ROHRBACHER, 1959, p. 192). Mauro, o pupilo da hagiografia, torna-se, no roteiro, o mestre de Bento (fora seu instrutor na FAB).

Apesar da relação próxima e amistosa, a rivalidade e as diferenças de caráter entre Mauro e Bento são sugeridas logo na sequência de abertura, não só por conta do motivo mais óbvio (a disputa de uma partida de tênis), mas sobretudo pela construção metonímica do texto, a bola do jogo a se chocar, com intensidade, contra raquetes que não guardam qualquer semelhança entre si:

Imagens curtas e violentas da bola de tênis se chocando contra as raquetes [...] bem diferentes quanto ao formato e cor. Ruído forte dos impactos [...].
Bento e Mauro estão no clube jogando tênis. Mauro se eleva no ar e corta, o rosto contraído pelo esforço. Bento recua correndo, tentando rebater. Não dá. Ele joga a raquete na direção e cai sentado no chão, exausto e ofegante. Sorri.

⁸⁴ No ensaio, Candido (1993, p. 43) demonstra como os polos da ordem e da desordem “se articulam [...] solidamente” por diversos canais na sociedade plasmada por *Memórias...*, de modo que “o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido”.

BENTO: Pra mim, chega... senão é enfarte garantido (ANDRADE, 2018, p. 5).

Aqui, é Mauro quem se “eleva no ar”, ainda que momentaneamente no movimento natural de uma jogada de tênis, enquanto Bento sai derrotado da partida. A sequência inicial sugere, portanto, o primeiro como a personagem mais ativa, determinada, superior talvez. Logo o leitor-espectador descobrirá também que ele é o militante político da dupla. A Bento, ficam reservadas certa pusilanimidade e alienação. Para o então futuro santo, “não dá” – discurso indireto livre? –, nem a devolutiva da jogada, nem a ação política.

Se assumirmos postura menos binária ou maniqueísta e talvez mais apropriada para uma leitura do roteiro em sua totalidade, pode-se argumentar ainda que a sequência de abertura coloca em cena uma das “teses” de *O Imponderável Bento*, a saber: todos jogam o mesmo jogo, e a mesma bola que pinga de um lado, o de atributos admiráveis ou desejáveis segundo a moral burguesa, também pinga do outro, o de comportamentos ambíguos, desviantes e questionáveis, numa espécie de sobreposição, amálgama ou coexistência de elementos aparentemente antagônicos e irreconciliáveis, algo possível apenas numa realidade tão absurda quanto a brasileira.

Voltemos a Mauro e Bento, mais precisamente ao primeiro, personagem que, ao ter a sua atuação “comunista” descoberta, recorre a Bento para salvaguardar documentos relevantes de sua atuação política. A escolha é motivada pela amizade e pela biografia insuspeita do amigo, que “nunca se meteu em política” (ANDRADE, 2018, p. 15). Contudo, na sequência intitulada “O flagra”, Mauro presencia, sem ser notado, um beijo aflito entre a sua esposa Taís e Bento, e submete, assim, os interesses coletivos da militância aos pessoais. Sem poder confiar em ambos e acintosamente coagido e vigiado pelo comandante Larroque, destrói todo o material e arquiteta, de súbito, o plano desesperado contra o amigo e contra si mesmo. No comando do voo derradeiro, em companhia de Bento, após manobras imprudentes em direção à Chapada dos Guimarães – que, por sua vez, “enche a tela”... da página do roteiro! –, Mauro enfim exclama: “Eu sou um babaca, e você tá sabendo que eu sou um babaca. Agora, em compensação, eu não sou filho da puta. Filho da puta eu não sou” (ANDRADE, 2018, p. 22). Desliga então os comandos da aeronave, que despenca na vertical até se espatifar contra a chapada, a despeito das interpelações de Bento, salvo pelo salto no ar e seu paraquedas.

Dada a atitude suicida de Mauro, pode-se dizer que *O Imponderável Bento* retoma a reflexão de Joaquim Pedro acerca dos limites da atuação da esquerda no Brasil contra a ditadura militar, de modo semelhante à discussão promovida em *Macunaíma* e *Os*

Inconfidentes, motivo pelo qual traremos esses filmes à tona nas próximas linhas. No primeiro, *Ci, a Mãe do Mato* no livro de Mário de Andrade, torna-se uma guerrilheira urbana que, por descuido, acaba explodindo a si mesma com a bomba caseira preparada por ela⁸⁵. No segundo, cujo roteiro é de coautoria de Eduardo Escorel e recorre a fontes múltiplas⁸⁶, por meio de vários expedientes⁸⁷, a narrativa estabelece analogias entre períodos distintos da história nacional, lançando luz simultaneamente sobre o passado, ao contestar a versão “oficial” sobre a Conjuração Mineira, e sobre o presente de então, as décadas de 1960-70, marcadas, como aponta Ramos (2002, p. 45), pela violência repressora da ditadura, “censura imposta pelo AI-5” e “impasses vividos pela esquerda brasileira”. O longa se afasta da interpretação grandiloquente da história e não enaltece a figura de Tiradentes e demais inconfidentes, todos, na concepção do filme, inaptos à ação, vinculados às classes dominantes e inclinados mais à covardia e à satisfação dos interesses pessoais do que ao heroísmo e à coletividade. A crítica a “nossos heróis”, à militância de então e mesmo autocrítica são flagrantes aí. Nesse sentido, guardadas as nuances de significado entre cada projeto, nem *Macunaíma*, nem *Os Inconfidentes*, tampouco *O Imponderável Bento* – na figura de Mauro – apresentam visão comiserativa ou enobrecedora da esquerda brasileira, seja da *intelligentsia*, seja da luta armada.

De todo modo, nessa comparação entre os três trabalhos, é preciso fazer a seguinte ressalva: o tom geral do roteiro não filmado, quando comparado ao de *Macunaíma* e *Os Inconfidentes*⁸⁸, é menos amargo e agressivo, mais alegre e livre, sem que isso signifique abandonar o viés crítico. Além disso, readmite a coletividade e encerra até mesmo certa positividade e utopia, sobretudo por seu final, alinhando-se, nesse sentido, a *Vereda tropical*, *O Homem do pau-brasil* e *Vida mansa*. Tal chave positiva manifesta-se sobretudo também por meio da caracterização de Mauro, nosso foco neste momento.

⁸⁵ Para Robert Stam (2008, p. 425), no ímpeto antropofágico generalizado de *Macunaíma*, em que se tem “os ricos devorando os pobres, e estes, desesperados, devorando uns aos outros”, a sequência pode ser lida como uma espécie de autofagia purificadora, interpretação talvez demasiadamente positiva, não apenas pela estupidez do ato de *Ci* no filme, mas sobretudo pela análise em conjunto da produção de Joaquim Pedro.

⁸⁶ O roteiro de *Os Inconfidentes*, numa espécie de depuração do método criativo de Joaquim Pedro, funde o relato processual *Autos da Devassa*, versos originais dos poetas conjurados e também de *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles.

⁸⁷ Dentre esses expedientes, encontram-se: a recusa do modelo naturalista, trilha sonora composta de músicas flagrantemente anacrônicas, falas dirigidas para a câmera e o salto temporal abrupto e inverossímil da última sequência.

⁸⁸ Esses filmes e *Guerra conjugal* são marcados por um “humor dos cachorros que estão comendo outros cachorros, um salve-se quem puder, uma espécie de verdade egoísta, irreverente [...] e isso aparece no *Macunaíma* mais [...] atirado, não tem conscientização política do problema, não tem problema coletivo [...]. É cada um defendendo seu interesse pessoal. E n’*Os Inconfidentes* isso passa para o plano político, e no *Guerra conjugal* volta ao plano pessoal, mas numa relação realmente pessoal entre os personagens que [...] funcionam em pares, casais” (ANDRADE, 2006, p. 58).

Tomado então como representante da esquerda brasileira no roteiro, pode-se afirmar que, se, por um lado, Mauro de fato acaba sucumbindo e liquidando-se a si próprio, por outro, parece ser a única personagem a exibir certa retidão de caráter. Em seu desalento, não se volta contra Taís; rompe com o amigo, porém, na hora decisiva, não impede que Bento escape, apesar de estar no comando do avião; por fim, ameaçado de forma violenta pelo comandante Larroque, não cogita vigiar nem delatar os demais colegas. Esses atos, no entanto, recobrem sua breve trajetória e seu triste fim (de Policarpo Quaresma) tanto de certo idealismo, ao evidenciar seu caráter nobre, quanto de ironia. Parece não haver, sugere o roteiro, por meio da trajetória dessa personagem, espaço para indivíduos ou heróis do seu tipo na sociedade brasileira, ou antes, são outros os que estão mais aptos à sobrevivência por aqui, como Bento e Taís, cujas ações são muito mais questionáveis do que as de Mauro, ainda que revelem certo grau de nobreza também, como veremos. Voltemo-nos primeiramente para o santo (e seus mestres) e depois para Taís.

À fonte de inspiração inicial para a concepção do imponderável santo (a figura real do piloto Bento Melo), somam-se outras, de naturezas hagiográfica, audiovisual e literária. Seu nome e alguns lances de sua trajetória, por exemplo, remetem-nos a São Bento, nascido na comunidade de Nórchia, na Itália, no ano de 480, e que viria a se tornar monge fundador da Ordem dos Beneditinos e responsável pela elaboração de um dos mais difundidos regulamentos da vida monástica, a Regra de São Bento (ROHRBACHER, 1959).

Vocações sacerdotais, título do episódio dirigido por Joaquim Pedro, em 1976, para o programa *Caso verdade*, da Rede Globo, por exemplo, contribuiu para a concepção da personagem, sobretudo no que se refere à perseguição militar para com Bento. *Vocações sacerdotais*, jamais exibido pela emissora, retratava a figura do bispo Dom Adriano Hypolito, conhecido por sua atuação contra a ditadura na Baixada Fluminense, tendo sido, em 1976, sequestrado, espancado e abandonado nu, com o corpo todo tingido de vermelho, em um matagal de Jacarepaguá. Como as atividades do bispo no interior do Rio de Janeiro – acolhimento a perseguidos políticos e articulação entre diferentes lideranças de bairros – desagradavam às autoridades militares, supõe-se que também a Roberto Marinho, proprietário do Grupo Globo de 1925 a 2003 e cujo apoio ao golpe de 1964 é conhecido. Sergio Augusto (1994) atribui a esse motivo a não exibição e destruição de *Vocações sacerdotais* à época.

Ainda no que se refere à gênese de Bento, seu dom de levitar remete-nos à sequência da aparição de Jesus nos momentos finais de *O Homem do pau-brasil*, bem como a sabida admiração do cineasta por *Loteamento do céu* (1949), de Blaise Cendrars (1949)⁸⁹. No primeiro caso, Cristo, acuado pela saraivada de críticas dos dois Oswalds (Ítala Nandi e Flávio Galvão) e Rosa Lituanu (Dora Pellegrino), se sai com a levitação, “mágica antiga e besta”, diz uma das personagens (ANDRADE, 1982). Quanto ao quarto volume das memórias do poeta suíço Blaise Cendrars, que travou amizade com os modernistas Oswald e Mário de Andrade, a segunda parte⁹⁰ é dedicada às levitações de São José de Cupertino, um santo absolutamente tapado, não muito distante da caracterização de Bento, o imponderável.

Diferentemente do amigo Mauro (e também de Dom Adriano Hypolito), Bento revela-se alienado e parece pairar – literalmente depois de adquirir o dom da levitação – sobre as mazelas em seu entorno. Pusilânime e acovardado, toma, em geral, poucas iniciativas ao longo da trama: diante do clamor apaixonado de Taís no início do roteiro, que manifestara o desejo de deixar Mauro, pede apenas calma e prudência; diante da descoberta do caso amoroso, faz-se de tolo para Mauro e solicita, na sequência, a oportunidade de “se explicar”; na companhia dos santos, foge das tentações de Taís e se refugia da vida em sociedade; contra as investidas de Larroque, ou se acovarda ou é protegido pela companheira... Vejamos, de forma mais detalhada, alguns dos passos da personagem no roteiro, com destaque para sua pusilanimidade e lances hagiográficos de sua trajetória.

A sequência “À beira da felicidade” chama a atenção do leitor-espectador por uma série de questões. Em primeiro lugar, porque evidencia o receio de Bento, diante da insistência de Taís em oficializar o romance, e sua mesquinhez ao confiscar a bebida da amante. Em segundo lugar, porque contém a “predição” do suicídio de Mauro, o exagero de Taís, em sua ameaça de se entregar à prostituição, e a referência à primeira cidade-satélite de Brasília (Taguatinga), onde se instalou, de maneira precária, a classe trabalhadora à época da construção da capital do país. Assim, a sequência, a primeira protagonizada por Bento e Taís juntos, revela, por meio dos diálogos, alguns traços de cada uma dessas personagens, enquanto alude também ao destino marginal de muitas mulheres da região no período:

⁸⁹ Segundo o relato colhido junto aos amigos e colaboradores de Joaquim Pedro, o cineasta se encantara tanto pelo livro quanto por um lance em específico da biografia do poeta: Cendrars teria estudado a história do santo Cupertino para convencer o filho Remy, piloto aviador na Segunda Guerra Mundial, “a propor à aviação francesa que o adotasse como seu patrono. Mas São José de Cupertino, nessa altura, já era protetor da Força Aérea dos Estados Unidos. A frustração do poeta se consumou quando o avião de Rémy foi abatido e o filho morreu” (CALIL, 2018, p. 88).

⁹⁰ De escrita rapsódica e prolixa ao mesmo tempo, as demais partes do livro têm como base as experiências de Cendrars em solo brasileiro, em suas três longas visitas ao país, a partir de 1924.

BENTO: Seguinte, Taís, essas coisas não são assim, tem que ir mais devagar. Se o Mauro souber da gente, ele se mata, me mata, te mata, vai ser uma cagada.

TAÍS: Você tem que ser vulgar até num momento desses?

BENTO: Tá, desculpa, mas agora você acaba esse drinque e volta correndo pra casa, pelo amor de Deus.

TAÍS: Eu não volto mais pra lá. Estou morando aqui, já te disse. E se você me expulsar vou direto pra zona, vou ser puta em Taguatinga.

BENTO: Taís, meu amor, seja sensata, você sabe que eu sou o melhor amigo do Mauro, a gente é como irmão, eu não posso fazer isso com ele!

TAÍS: Melhor amigo! Você sabe há quanto tempo você corneia ele?

BENTO: Já vem você com essa mania de datas... Taís, meu anjo, para de beber, eu só tenho essa garrafa... (ANDRADE, 2018, p. 13).

Outra passagem de particular interesse para a caracterização de Bento é a que precede o momento da queda do avião. Em desespero por ter seus comandos de voo interditados por Mauro, ele apela, não nos termos exatos, ao lugar-comum das telenovelas ou das comédias e canções sertanejas mais preguiçosas: o cínico “não é nada disse que você está pensando”. (O apelo popular permanecia, portanto, no horizonte de Joaquim Pedro, cuja filmografia e cujos posicionamentos estiveram sempre voltados para a discussão da autoria e do alcance do cinema enquanto expressão estética mobilizadora da sociedade). Mesmo em situação extrema, Bento nega ou tergiversa sobre a traição, não se revestindo de dignidade:

MAURO: [...] Há quanto tempo, filho da puta, vocês estão me corneando? [...].

BENTO: Mauro, por favor. Vamos voltar e ter uma conversa calma. [...] Para com isso, Mauro, para.

MAURO: E de mim, o que é que vocês falavam? Qual erra o tratamento? Era o “Mauro”. Ou só “ele”? Como é que era o tom? [...].

BENTO: Mauro, por favor. Eu sou teu amigo. Vamos voltar. Bota esse avião no chão e a gente conversa tudo. Não houve nada disso, assim, como você está pensando. Eu sempre fui teu amigo!

MAURO: O que é isso, camarada? Não perde a dignidade na reta final (ANDRADE, 2018, p. 22-23).

Nessas duas ocasiões e em boa parte das situações do roteiro, Bento age da mesma maneira, ou melhor, não age. Em geral, evita conflitos, mais responde a iniciativas das demais personagens, a fim de se proteger e manter o *status quo*, do que cava para si mesmo uma personalidade ou traça qualquer projeto. Nesse sentido, Bento é o oposto do que pregam os manuais. A propósito, em crítica à esquematização exacerbada desses, a diretora Sue Clayton (2011, p. 178, tradução nossa)⁹¹ argumenta que modelos rígidos, como “personagens empreendedoras, autoconscientes, capazes de afetar e mudar seu mundo numa descomplicada

⁹¹ “[...] self-willing and self-aware characters, able to affect and change their world in an uncomplicated linear continuum of cause-and-effect [...]”.

sequência ininterrupta linear de causa-e-efeito”, não são compartilhados por todas as sociedades do globo, uma vez que os produtos culturais estão intimamente relacionados com a paisagem histórica, política, social e geográfica locais. No caso de nosso objeto de estudo, talvez Bento seja o exemplo mais bem-acabado desse processo, por reunir em si e representar ficcionalmente aspectos indesejados do caráter nacional, correspondendo à figura do (anti)herói de nossa gente, uma espécie de Macunaíma um tanto menos egoísta, diga-se, mas cuja apatia, “jeitinho” e alienação impedem qualquer vislumbre de um projeto coletivo⁹².

Em suma, mais do que por iniciativa própria, a trajetória de Bento é marcada pela mudança repentina de sua fortuna, a *metabasis* para Aristóteles, um

[...] móvel dramático antigo e universal. Assim é nos contos de fada em que a pastorinha se torna princesa e vice-versa; nos melodramas e comédias, em que se invertem as posições de patrões e criados; nas narrativas de angústia e de suspense, em que um homem pacato torna-se, de um dia para o outro, um perseguidor, etc. (CHION, 1989, p. 152).

E é a partir da mudança de sorte de Bento – o incidente com o avião e o encontro com os eremitas da Chapada dos Guimarães – que o roteiro também muda de registro, do realista para o mágico, enquanto o protagonista “se transforma”, ainda que apenas em sua superfície. Bento, enfim, tomará algumas decisões e agirá, permanecendo, entretanto, o mesmo: inconsciente dos verdadeiros problemas coletivos. Superada a iminência da morte, a trajetória de Bento abraça elementos típicos das hagiografias, reordenados segundo os princípios da comicidade. Assim, o herói de fato se depara com o sublime e o fantástico, não com o propósito de promover a elevação do espírito, mas de potencializar os prazeres mais terrenos e humanos.

Após a queda do avião, Bento caminha até chegar, enfim, à Chapada dos Guimarães. “[...] Sujo, cheio de arranhões, com manchas de sangue no macacão”, ele se depara com uma visão idílica: a paisagem típica do cerrado brasileiro, “fantástica, dominada por surpreendentes e caprichosas formações rochosas”, de vegetação mais rasteira, “suavizada aqui e ali por uns raros ipês amarelos” (ANDRADE, 2018, p. 26). Os elementos simbólicos que se acumulam na sequência são evidentes:

Margeando um terreno pantanoso onde os insetos proliferam, Bento chega à **água mais pura**. Um riacho limpíssimo, uma queda-d’água e um poço natural, forrado de seixos rolados, convidam ao banho. Assim como está,

⁹² OB, outra personagem do roteiro, assim define Bento: “[...] é um elitista escroto. Burguesão metido a besta. Um santo que só levita em particular e não dá entrevista” (ANDRADE, 2018, p. 62).

vestido com o macacão de voo e equipado para sobrevivência na selva, Bento enfia a cabeça na água fria. **Lava-se** e mata a sede ao mesmo tempo. Saciado, **livra-se das roupas molhadas e equipamentos** [...]. Completamente **nu**, começa a caminhar (ANDRADE, 2018, p. 28, grifo nosso).

Como em *Macunaíma*, cujo banho na fonte acaba por transformar o protagonista em Macunaíma-branco no filme, no engenhoso e carnavalesco jogo representativo da adaptação⁹³, é a água cristalina que deflagra a “transformação” de Bento, ao menos na aparência⁹⁴. Ao remover o sangue e demais manchas de seu corpo e abandonar o roto traje de piloto, prosseguindo nu, o herói parece renunciar à vida pregressa, urbano-tecnológica, simbolizada pelo macacão e pelas ferramentas e preche de “pecados”. Logo, ao primeiro contato com os anacoretas místicos da região, vislumbra outro modo de vida, avesso a qualquer hedonismo e afeito à humildade, escassez e solidão. Mesmo capturado pela ofensiva aérea de Larroque e seus subalternos, libertado na sequência pela troca de favores entre o comandante e Taís, e interpelado pelo clamor e desprendimento da amante⁹⁵, Bento não se convence do contrário, optando por se entregar ao sacrifício da vida solitária.

Ao promover a sua *fuga mundi*, a narrativa do roteiro vai ao encontro de uma série de elementos recorrentes nas hagiografias, dentre os quais, como aponta Oliveira (2013, p. 24), figuram precisamente a “fuga do mundo”, “fervorosas orações”, “lágrimas constantes”, “a prática da vigília”, “a alegria”⁹⁶. Todos esses paradigmas das hagiografias vão comparecer tão logo Bento é iniciado por Serapião, que o exorta a completar de água um balde repleto de furos. No afã em ser aceito, o então aprendiz, recorre a métodos e utensílios da vida pregressa, valendo-se de um canivete e de pedaços do antigo macacão para executar a tarefa. No entanto, não é o que mestre deseja do “novo” Bento. Após algumas tentativas, ele enfim triunfa em sua

⁹³ O ator Paulo José desempenha os papéis de mãe de Macunaíma, de príncipe europeu *kitsch* no início do filme e de Macunaíma-branco no restante da narrativa. Grande Otelo, por sua vez, representa Macunaíma-negro no início e depois o filho recém-nascido de Macunaíma-branco, gestado no encontro com a guerrilheira Ci, na cidade. Esse jogo bizarro de máscaras na adaptação não pode ser atribuído apenas à economia dos meios. Trata-se, antes, de uma escolha estético-política. É como se Macunaíma fosse pai e mãe, progenitor de si mesmo, o que nos reconduz precisamente à abertura do livro de Mario de Andrade. É ainda uma forma de contornar a expectativa realista de representação, ao perturbar a percepção do espectador, bem como de refletir sobre projeções e preconceitos raciais na sociedade brasileira.

⁹⁴ Em *Macunaíma*-filme, apesar de sua longa jornada, também não se opera qualquer transformação substancial do herói.

⁹⁵ “Eu não quero pensar em mais nada, só em você. Se você quiser, eu saio do jornal, largo tudo. [...]. A gente some daqui, vai pra um lugar onde eu possa cuidar de você, passar o dia e a noite inteira com você. Vamos? Eu viro o carro e a gente vai agora, assim, mesmo, sem levar nada. [...]. BENTO: Não. Eu quero ficar sozinho [...].” (ANDRADE, 2018, p. 35).

⁹⁶ Em seu estudo, Oliveira (2013, p. 24) procura pelos paradigmas que atuam na construção das personagens santorais, paradigmas “seguidos pelo hagiógrafo e que funcionam como uma espécie de manual para bem escrever a vida de um santo”.

obstinação. Eufórico, é “premiado”, à maneira dos santos, por Serapião, para a satisfação inebriante de ambos, em que os elementos mencionados acima comparecem um a um:

[...] Bento chega ofegante. [...] Serapião põe de lado o chicote e examina o balde cheio de água. Ilumina-se de satisfação. Olha bem para Bento, pega um chicote sobressalente e lhe dá. Flagelam-se então os dois, cada um a si, e riem-se de satisfação. Bento chega a ter os olhos úmidos de alegria (ANDRADE, 2018, p. 39).

Ainda de acordo com Oliveira (2013, p. 24), visões, combate a tentações e milagres também são recorrentes nas hagiografias, elementos todos presentes no roteiro de alguma maneira.

Começamos pelas visões. Ao fim da exaustiva caminhada de Bento em direção à chapada e ao sítio habitado pelos santos, ocorre a primeira delas. Depois de observar Macário, entregue às ferroadas de insetos no pântano, e Isidoro em sua parca ceia, partilhada com Bento a despeito de “leve hesitação” inicial, nosso herói então cochila, mas “logo abre os olhos” (ANDRADE, 2018, p. 28). Entre a vigília e o sono, a realidade e o devaneio, ocorre então a sua primeira visão, não confirmada nem negada pelo narrador:

Uma musiquinha longínqua chega a seus ouvidos. A ela se misturam vozes também distantes, como na conversa de dois radioamadores. [...] Bento espia em volta e não vê nada. Os sons desaparecem, substituídos por risadinhas infantis. Um grupinho de crianças seminuas o espia de longe. Bento volta a deitar-se. As risadinhas são maldosas. Ouve-se um tropel de pessoas que se perseguem correndo. Gritos, ruídos de chicotadas. As crianças fogem, subitamente... Bento está exausto. Fecha os olhos e dorme (ANDRADE, 2018, p. 28-29).

Além da narrativa incomum para os padrões do gênero, que opta aqui pela incerteza em lugar da objetividade – afinal, Bento presenciara ou não a cena descrita? –, observa-se, no excerto acima, a coexistência de elementos contraditórios, na construção de um universo de sobreposição de aspectos antagônicos, expediente que vai ser, aliás, predominante na trajetória do protagonista e no roteiro como um todo. Na sequência da primeira visão em específico, o ruído característico de radioamadores, ecoando o militarismo então vigente na sociedade brasileira, é substituído pelo som de crianças, seminuas em sua inocência. Mas que o leitor não se engane, o vislumbre e a trégua são apenas passageiros. Os risos infantis logo se revelam maliciosos, e a violência irrompe, com um tumulto de pessoas, gritos e chibatadas.

Outra visão do herói decorre de seu esforço hercúleo para combater o desejo despertado pela romaria perturbadora de Taís e seus amigos ao refúgio dos santos. Toda a

passagem pode ter sido inspirada na própria hagiografia de São Bento, quem, em sua reclusão, em área erma a alguns quilômetros de Roma, teria sido acometido pela tentação de uma mulher avistada em tempos remotos, a ponto de quase “abandonar a solidão”, o que só não se confirmou por conta de seu ato extremado: atirou-se nu “a um arbusto de urtigas e nelas rolou”, até seu corpo sangrar (ROHRBACHER, 1959, p. 190). De modo semelhante, a tentação e consequente visão de Bento também envolvem figura feminina, desejo sexual e autoflagelação. Ao devanear com Taís “sendo violentada por um homem enorme, barbudo e peludo”, sem poder ouvir seus gritos, agita-se em sua cela, o que não impede a continuidade da visão terrível (ANDRADE, 2018, p. 50). Assim ela prossegue:

Taís, meio nua, de quatro, sendo enrabada pelo mesmo homem. O rosto de Taís, voltando-se para trás, crisca-se numa expressão de dor para Bento ver. Bento tampa os olhos com as mãos, mas se dá mal. Vê Taís, em plano próximo, com um falo enfiado na boca. Mesmo de boca cheia, Taís ainda consegue dizer, já irritada: “Bento, porra!”. Mas de novo não se escuta sua voz.

Em desespero, Bento enfia a cabeça num balde velho, cheio de água. É inútil. Taís lhe aparece de ajoelhada no ar, vestida de freira, os braços estendidos em súplica para Bento, lágrimas a lhe escorrerem pelo rosto. Está cercada pelas chamas do inferno.

Bento tira a cabeça do balde e sai desatinado porta afora (ANDRADE, 2018, p. 50).

Curiosamente, o herói não projeta a si mesmo junto à amada. Na visão, é outro homem que possui Taís e lhe inflige sofrimento. Bento nega, portanto, o próprio desejo, enquanto começa a gestar uma necessidade fictícia e desnecessária de proteger Taís (que, por sua vez, já havia conquistado, de forma astuta, alguns objetivos almejados, sem a qualquer participação do amado). Aqui, a água, antes agente purificadora na iniciação de Bento à vida santa, pouco adianta. Ao contrário, o líquido lhe revela a “santidade” de Taís, flutuando de joelhos em paramentos religiosos, o que apenas agudiza o martírio da amada e do protagonista. É essa visão, que funde posições sexuais, falo, inferno, negação do desejo e santidade num mesmo plano, que desperta em Bento a determinação de regressar para a cidade, apenas para “um pulinho lá” e afastar a “coitada [Taís] daqueles horrores” (ANDRADE, 2018, p. 51). Em última instância, os horrores (do desejo) a ele pertencem, na verdade. Trata-se de um mero subterfúgio para o retorno.

No movimento de volta, Bento resgata o velho macacão de piloto, “imundo e rasgado”, com o qual, porém, “se sente bem”, e adiciona à sua nova composição um “galho como cajado” (ANDRADE, 2018, p. 51). Esse elemento, como sabemos, na tradição dos

mitos do Antigo Testamento bíblico – Arão e Moisés, por exemplo –, é símbolo da ação, autoridade ou poder divino. O estado do macacão de Bento, por sua vez, roto e sujo, mas no qual a personagem ainda se sente confortável, não deixa dúvidas: o herói não é mais o mesmo, embora também não seja outro. Em seu retorno para a cidade, não precisa caminhar exaustivamente, como fizera na chegada ao sítio dos eremitas. Como um legítimo santo das hagiografias – cujo pleno domínio do corpo, seu “microcosmo”, avança “também ao macrocosmo, fazendo dele um ser com poderes sobrenaturais” (OLIVEIRA, 2013, p. 13) –, Bento realiza o extraordinário: passa a levitar, pairando pelo caminho de volta e sobre as mazelas brasilienses. De modo diverso de seu parente, Macunaíma, que teve seus poderes mágicos arrefecidos do livro para o filme⁹⁷, Bento adquire um dom sobrenatural para chamar de seu. O roteiro (quase) encontra o milagre das hagiografias.

Contudo, na chegada à Brasília, o dom recém adquirido pela negação do próprio corpo, revela-se inútil, mais ou menos como acontecera com Macunaíma, cujo êxodo na adaptação é inverso ao de Bento – cidade-natureza-cidade para este, natureza-cidade-natureza para aquele –, porém guarda semelhanças quanto à incompatibilidade das “conquistas”. Basta recordarmos que o herói sem nenhum caráter do filme regressa para a vida na selva cercado de bens de consumo, todos sem qualquer utilidade nesse contexto. No processo de readaptação do imponderável à urbe, seu dom se revela, em princípio, ou desnecessário ou inconveniente. Isso se revela em algumas situações: ao acessar o novo apartamento de Taís – em parte, um regalo de Larroque –, Bento para de levitar a fim de tomar o elevador; vivendo no espaço reduzido do novo lar, choca a cabeça contra o teto; levita com Taís em determinado momento, mas provoca a queda da amada por puro descuido⁹⁸; a funcionária do local, surpreendida por levitações no corredor, pede demissão; vez ou outra, Bento utiliza o dom para o simples ato de ler o jornal, inclinado no ar como se estivesse em um poltrona; por fim, sua capacidade de levitar atrai multidões de curiosos à entrada do prédio, uma imprensa ávida

⁹⁷ Enquanto no livro de Mario de Andrade, Macunaíma se transforma em príncipe, formiga, urso maior, padece e ressuscita, não sem antes transformar Jiguê em telefone e a cidade de São Paulo em bicho preguiça, na adaptação de Joaquim Pedro, o herói tem seus poderes confiscados, a mágica lhe é interdita. E o pouco que resta de sobrenatural no filme não emana de Macunaíma por sua vontade própria (o cigarro e a fonte lhe transformam, a umbanda lhe socorre etc.). Johnson (2003), Heloísa Buarque de Hollanda (1978) e Gilda de Mello e Souza (1980) veem aí um encaminhamento em direção ao realismo. Ou seria ao surrealismo, que advém, no caso, da própria realidade absurda da vida nos trópicos?

⁹⁸ A passagem é particularmente interessante em sua comicidade porque a queda de Taís é precedida por uma das poucas falas de Bento no roteiro. Na ocasião, suas palavras emulam o discurso inflamado de um santo legítimo, expectativa que jamais se confirmará ao longo da narrativa. “Uma tempestade se desata dentro de mim e caem raios de trevas mais pretas que a escuridão. São revelações, Taís, segredos que iluminam tanto que só deles compensa tudo que se tenha conhecido de ruim na vida! [...] a pessoa fica tão animada que dá vontade de padeecer mais, muito mais, e aí não padece nada, pelo contrário! É uma felicidade imensa, uma ânsia, uma inflamação de amor... Taís, eu quero pôr fogo em seu coração, [...] quero que você atravessasse comigo a noite [...]” (ANDRADE, 2018, p. 68).

pela história de amor entre a jornalista e o santo e a fúria violenta do comandante Larroque. Como se pode notar, não há, portanto, qualquer serventia maior no dom da levitação de Bento, habilidade conquistada a duras penas.

É então que a trama aproveita, de forma bastante inusitada, outro elemento hagiográfico, a saber: não são os milagres ou os dons em si que transformam os indivíduos em santos, mas a “capacidade de colocar seus poderes à disposição dos homens, ajudando-os no dia a dia e despertando neles o desejo de conversão” (OLIVEIRA, 2013, p. 13). Ora, Bento logo compreende sua “sina” e se coloca à “disposição dos homens”, mais precisamente de si mesmo e das mulheres, tanto de Taís quanto suas amigas. Assim, em lugar de promover a elevação moral e espiritual por meio de sua santidade e levitação, prefere satisfazer, em sua benevolência santa, os desejos sexuais latentes de todos. É o sobrenatural a confirmar o natural, o mágico a atestar a realidade, o sagrado a abraçar o profano, em suma, o espírito a serviço da carne em vez da carne a serviço do espírito. Não é necessário grande empenho para se notar então o flerte do roteiro com a produção de Luis Buñuel, cujas imagens de muitos filmes são “detentoras de referências subvertidas de valores cristãos ocidentais”, como a desconstrução do ideal de bondade (HOLANDA, 1993, p. 87)⁹⁹.

Como podemos notar, se o roteiro parte do aproveitamento de elementos hagiográficos, é apenas para subvertê-los: em vez da negação do corpo para apagar o sujeito (a sua face humana) e promover, assim, uma identificação entre o santo retratado e a figura divina, a trajetória de Bento atesta as potencialidades do corpóreo, dos prazeres, daquilo que é próprio do homem, na reivindicação de um universo hedonista, sonogado aos amantes de *O Padre e a moça* e criticado em *O Mestre de Apipucos*, mas celebrado em *Vereda tropical*, *O Homem do pau-brasil* e *Vida mansa*, por exemplo. Nesse sentido, uma das mais ilustrativas (e divertidas) sequências do roteiro é a penúltima. No apartamento de Taís, Bento e a amada vivem entre levitações santas e orgias terrenas. A ironia, a carnavalização e a força expressiva do texto são notáveis no fragmento:

83. Beija-flor

Taís, radiante de contentamento, inaugura a nova decoração de seu apartamento, em estilo neo-monástico, recebendo algumas amigas para um chá de panela. Taís está particularmente deslumbrante, embora o seu vestido, idealizado por ela mesma para a ocasião, seja de extremo recato: um longo de gola alta, com dois zíperes [...], formando o desenho de uma cruz. À hora aprazada, as amigas comparecem, como sempre voluptuosas e provocantes,

⁹⁹ Em sua análise de *Nazarin* (1959), Holanda (1993) demonstra como a ambiguidade do filme de Buñuel trabalha para desvelar convenções e preconceitos, fazendo erigir uma realidade permeada por ambiguidades.

mas todas usando vestidos que são como fantasias estilizadas e partir de hábitos religiosos.

Bento, envergando um novo e elegante manto criado por Taís, parece singularmente sedutor. O efeito devastador que provoca faz-se notar nos olhares e na perturbação das mulheres ao serem por ele cumprimentadas. Sentadas à mesa, para o chá conventual, ou de pé pela sala, todas se admiram com as maneiras de Bento, que se mostra surpreendentemente conversador e cativante [...].

Terminado o chá e grandemente acrescida a excitação reinante, as mulheres insistem para que Bento faça uma pequena demonstração de levitação [...].

Para inquietação cada vez maior de Taís, Bento acede aos pedidos, com os olhos cada vez mais brilhantes. Pede que as mulheres se ajoelhem em círculo em torno dele, concentra-se e, aos poucos, decola, vibrando intensamente, até cerca de meio metro de altura. Estabilizando-se nessa altitude [...], ele começa a girar sobre o eixo vertical, dando a frente, sucessivamente, a cada uma das mulheres, devorando-as com os olhos brilhantes, até que num movimento súbito, acompanhado por um urro de júbilo, de costas para a câmara, ele levanta o manto e exhibe para as moças radiantes o membro viril em formidável ereção, girando sobre si mesmo de modo a mostrar-se para todas.

A gritaria é geral. Bento sobe e desce sobre as mulheres como o beija-flor faz com as flores e as penetra sucessiva e brevemente, numa gula indiscriminada.

As mulheres vão ao desvario e tentam retê-lo nos braços, mas ele volteia sempre, servindo a todas e aumentando cada vez mais a frequência do sobe-e-desce.

Nesse momento, Taís, que se mantinha imóvel e interdita fora do grupo, num movimento de irresistível orgulho descerra a cruz de zíperes da túnica e emerge maravilhosamente nua do pano que lhe cai aos pés.

Bento, em pleno voo, capta essa visão esplendorosa que por um momento o paralisa, para em seguida atirar-se sobre Taís, num *piqué* fulminante. Em meio ao tumulto que se estabelece, com as senhoras seminuas tentando recuperá-lo à força dos braços de Taís, o apartamento é invadido por homens encapuzados e fortemente armados, que agarram Bento e o sequestram violentamente (ANDRADE, 2018, p. 79-81).

Começamos pela referência ao beija-flor, que intitula a sequência, inclusive. De acordo com os manuais do roteiro, a menção ao pássaro seria aí indevida, pois fere os parâmetros de objetividade do gênero e não se presta às filmagens. Ao texto, entretanto, imprime maior visualidade e comicidade. Trata-se, evidentemente, de uma comparação – o levar de Bento e o voo do beija-flor – para promover, em primeiro lugar, o deleite estético do leitor do roteiro, e não do espectador do filme (que nunca chegou a existir). De modo análogo ao do pequeno pássaro, a pairar e sugar o néctar das flores com agilidade, o santo levita e mergulha para e nas mulheres, num orgástico e jubiloso sexo oral em grupo. Essa satisfação sexual, apenas sugerida no início da sequência por meio dos termos “deslumbrante”, “sedutor”, “cativante”, “voluptuosas” e “provocantes”, vai, de indício em indício, tomando conta por completo das personagens e da ocasião como um todo. Contrasta

de modo flagrante, sempre na chave do humor, com a decoração em “estilo neo-monástico” do apartamento, a ideia de um “chá conventual”, os “hábitos religiosos” estilizados das amigas de Taís, o recato do vestido desta (“gola alta” e zíperes em formato de “cruz”) e o “elegante manto” de Bento¹⁰⁰, termos e expressões que nos remetem, por sua vez, ao campo semântico das coisas sagradas, elevadas e austeras, porém insuficientes, aqui, para aplacar o profano, ou antes, com ele coexistindo num mesmo e alegre plano.

Diferentemente do hábito do clérigo de *O Padre e a moça* – cuja “batina é o símbolo de uma ideologia castradora”, não só a religiosa, “mas de qualquer ideologia restritiva, inibidora” (JOHNSON, 1984, p. 10) –, a bela túnica de Bento potencializa seu poder de sedução e é descerrada tão logo o desejo se impõe. Aproveitando o ensejo da referência a outro exemplar da filmografia de Joaquim Pedro, vale dizer também que o dilema moral e o tom trágico, intimista¹⁰¹ e poético¹⁰² do primeiro longa-metragem de ficção do cineasta dão lugar, no roteiro não filmado, à (quase) plena satisfação dos prazeres, à comédia e à descrença no realismo como forma de representação. Separados por quase vinte anos, os dois projetos refletem evidentemente, seus contextos: *O Padre e a moça* veio à luz no período pós-golpe de 1964, numa segunda leva de produções do Cinema Novo, quando o senso utópico dos primeiros filmes do movimento é substituído por um diagnóstico desalentador da realidade brasileira; *O Imponderável Bento*, por sua vez, é fruto de tempos pós-Contracultura, pós-Tropicália, pós-Lei da Anistia, quando o país começava a se encaminhar para o chamado “período de abertura”, enquanto as estratégias de combate por meio da arte haviam sido testadas e esgarçadas de diferentes maneiras¹⁰³. Por outro lado, apesar de contextos e estratégias diferentes, tanto *O Padre e a moça* quanto *O Imponderável Bento* procuram

¹⁰⁰ É provável que Joaquim Pedro pretendia aderir, pelo que a passagem sugere, a uma estética *kitsch* no filme, como o fizera antes, sobretudo em *Macunaíma*, *Guerra conjugal*, *Vereda tropical* e *O Homem do pau-brasil*. Para Moles (1972, p. 11, grifo do autor), o *kitsch* não é apenas um fenômeno estético, mas um estado de espírito de ampla abrangência: “o mundo dos valores estéticos não se divide mais entre o ‘Belo’ e o ‘Feio’. Entre a arte e o conformismo, instala-se a imensa praia do *Kitsch*. Revela-se em toda sua pujança durante a ascensão da civilização burguesa, no momento em que ela adota o caráter da afluência, vale dizer, o *excesso de meios* em face das necessidades. Em outros termos, uma gratuidade limitada que ocorre num certo *momento* dessa sociedade quando a burguesia impõe suas normas à produção artística. O *Kitsch* é, portanto, um fenômeno social universal, permanente, de grande envergadura [...]”.

¹⁰¹ Como bem aponta Araújo (2013, p. 230), o “viés subjetivo” de *O Padre e a moça*, presente “mesmo num discurso de alta carga sociológica” (a decadência do vilarejo mineiro e da atividade mineradora por lá), também pode ser pensado a partir do diálogo do filme “com a literatura intimista brasileira”, como as obras de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna.

¹⁰² Conferir a tese *Passos da paixão mineira*, de Meire Oliveira Silva (2012).

¹⁰³ Santiago (2004, p. 134-135), em reflexão sobre a arte nacional na virada dos anos de 1970 para 80, assim questiona: “Quando é que a cultura brasileira despe as roupas negras e sombrias da resistência à ditadura militar e se veste com as roupas transparentes e festivas da democratização? Quando é que a coesão das esquerdas, alcançada na resistência à repressão e à tortura, cede lugar a diferenças internas significativas? Quando é que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica? Quando é que se rompem as muralhas da reflexão crítica que separavam, na modernidade, o erudito do popular e do *pop*?”.

salientar a moralidade de superfície da sociedade brasileira. Como aponta Johnson (1984, p. 10), no primeiro, o desejo latente do padre pela moça talvez representasse, num nível inconsciente, uma luta contra “uma pseudomoralidade sufocante” e “valores antiquados e falsos de uma sociedade decadente”. A vitória não vem, no entanto, sem o sacrifício e a tragédia para as personagens, que se entregam uma à outra na gruta em chamas. No segundo, a realização do amor, no sentido mais livre da palavra, é muito mais plena, apesar da invasão castradora das forças militares, as quais, como acabamos de ler/ver na sequência do beija-flor, interrompem a orgia ao tomarem o apartamento de assalto.

Voltando ao agora sequestrado Bento, poderíamos dizer que a personagem é, em certo sentido, a síntese entre o padre e Macunaíma (embora, segundo o próprio Joaquim Pedro, sua adaptação da rapsódia de Mario de Andrade seja a negação do longa-metragem inspirado no poema de Carlos Drummond¹⁰⁴). De modo semelhante à figura religiosa, Bento mortifica a carne, debate-se contra tentações e flerta com certa “nobreza” de espírito. Afinal, ele evita maiores conflitos com Mauro e depois com Taís, serve a ela e suas amigas, acata os aconselhamentos dos santos, nunca chega de fato a rivalizar com o Crioulo e tampouco Larroque. Nas palavras do próprio cineasta, que traz outra referência literária para a concepção da personagem: “a ideia de fazer uma pessoa boa no meio de tanta maldade é engraçada. O Dostoievski fez *O Idiota* numa situação assim” (ANDRADE, 1990b, n.p.)¹⁰⁵. Apesar de ir mais longe do que o padre sonhara, Bento, no entanto, não sustenta projeto, e suas (escassas) ações, como as de Macunaíma, cedem logo à satisfação dos desejos mais imediatos. Quase como o herói sem nenhum caráter, parece não ter “um objetivo maior do que o pouco espaço na frente dele” (ANDRADE, 1990b, n.p.). Por outro lado, a trajetória de Bento diferencia-se de ambos, sobretudo por seu desfecho¹⁰⁶, menos severo e talvez

¹⁰⁴ “*O Padre e a moça* foi um desastre, em termos de bilheteria, fiquei devendo o diabo, [...] chegou a um ponto que o que eu conseguia ganhar de salário trabalhando no que fosse não dava para pagar os juros do que eu devia, de maneira que eu tive de partir para fazer algum um filme, [...] a única maneira [...] de pagar aquela dívida, mas um filme aberto, um filme popular. Então aí veio *Macunaíma*, [...] que tem essa abertura [...]. É quase o contrário do *O Padre e a moça*. [...] eu readmiti a [...] o movimento inventivo, a variedade inventiva, mas dentro do quadro é um filme que continuou recusando a montagem, o rigor de enquadramento, um filme feito em plano de conjunto, eu não queria nunca definir, equilibrar nada plasticamente, pelo contrário, queria deixar as coisas irem para o lado que fossem, dar uma atitude de marcação e de liberdade aos atores também muito grande” (ANDRADE, 2006, p. 56).

¹⁰⁵ Calil (1990, p. 8) parte dessa mesma ideia para, a nosso ver, exibir opinião um tanto condescendente sobre Bento: “em meio a personagens que encarnam a corrupção, a mediocridade, a ambição, a subserviência, a mesquinharia, Bento pratica a bondade radical. Seus atos, mesmo aqueles aparentemente condenáveis, são movidos pelo sentimento de pureza, pela vontade de servir o outro, pela necessidade de superar os limites singelos da percepção comum e compreender a verdade que se encerra nos homens e nos seus atos. [...] aspira ao êxtase”.

¹⁰⁶ O final do padre já adiantamos. No caso de *Macunaíma*, o herói termina como um sertanejo decrepito, cuja única companhia é a de um papagaio, até ser atraído e devorado por Iara, no sugestivo plano derradeiro do filme, em que o verde da jaqueta de Macunaíma é tingido pelo vermelho de seu sangue.

ingenuamente positivo, como veremos. Nele, o dom da levitação de Bento transfere-se para o Crioulo, e o primeiro reconhece a nobreza do segundo em salvá-lo, apontando para uma utópica união de classes. Continuemos a abordagem das demais personagens.

Bento é apenas um dos santos do enredo. Ao se integrar aos eremitas da chapada, permite ao leitor-espectador entrar em contato também com Isidoro, habitante de uma humilde caverna; Macário, rosto em permanente estado de inchaço por conta da penitência diante das muriçocas do pântano em que vive; Serapião, cujo instrumento inseparável, o chicote, lhe rasga o dorso com frequência¹⁰⁷. O que Bento experimenta apenas por um período de sua trajetória é, para os demais eremitas, condição perene e típica das hagiografias: “o abandono dos familiares, o jejum extremo, a mortificação da carne, a negação dos prazeres sexuais, a valorização da pobreza”, ações e práticas que aproximam os santos “cada vez mais de um ‘estado natural’” (OLIVEIRA, 2013, p. 12-13). Se, por um lado, revelam-se mais dedicados e resilientes do que Bento e não arredam do local, ironicamente denominado de “céu” no texto, por outro, mostram-se igualmente alienados (seus dons não estão a serviço de ninguém), tampouco proferem discursos para tratar de assuntos elevados, sendo a sua maior inquietação o combate aos desejos sexuais. Sempre pela via do humor, inverte-se a expectativa em relação à vida celibatária e apartada da civilização: na negação dos prazeres humanos a fim de elevar o espírito, nada pode ser mais prosaica, terrena e precisamente humana do que a aflição dos santos do roteiro.

Apensar de se acharem solitários na maior parte das sequências, os momentos de reunião entre eles são os mais reveladores sobre o grupo. Os encontros se dão no “Pensatório”, espécie de teatro de arena e provável referência à comédia *As Nuvens*, de Aristófanes (455a.C.-375a.C.), cujo enredo, em tom jocoso, satiriza Sócrates e a arte da retórica. Nessas reuniões, como a da sequência abaixo, que antecede a chegada da romaria de Taís, o discurso “filosófico” dos santos, liderados por Pácomo, se dá entre a solenidade e a maledicência. O fragmento destaca-se ainda pela indicação de sons (uivos de animais) e cheiro (perfume perturbador), bem como pelo título escolhido (tensão = tesão?), elementos a reivindicar atenção para o texto em si e não para o filme a devir. Há ainda a presença de seres mágicos (não detalhados) e o cair da tarde/início da noite, período lusco-fusco, o que contribui para a criação de uma atmosfera excitantemente cômica e fantástica:

¹⁰⁷ Essas três personagens, Isidoro, Macário e Serapião, anacoretas de maior destaque no roteiro, ecoam figuras hagiográficas. No entanto, dada a profusão de versões e homônimos – Serapião, por exemplo, teria sido um monge egípcio erudito do século IV e um santo londrino mártir do século XII, participante de campanhas nas Cruzadas –, não é possível especificar a fonte exata utilizada por Joaquim Pedro e seus colaboradores. Ao que tudo indica, valeram-se de pesquisas múltiplas e conhecimento popular para batizar e caracterizar os santos do enredo.

47. Tensão no céu

Reunião no Pensatório, marcada por tensão crescente. Bento está presente. Todos os anacoretas comparecem. À medida que a noite se aproxima, uivos longínquos de animais tornam-se mais frequentes [...]. Alguns bichinhos estranhos vão aos poucos se infiltrando entre os santos homens. Estes acompanham tudo deliciados, entreolham-se, têm acessos frenéticos de riso súbito que abafam escondendo o rosto ou cobrindo a boca. [...]. Pácomo está falando no meio da arena.

PÁCOMO: O pior é que a idade e o tempo passado na solidão não alteram em nada esses desejos. Pelo contrário. O Malaquias, desde que veio para cá, não passa um dia nem uma noite sem enfrentar as mesmas tentações. É ou não é, Malaquias?

MALQUIAS (*um velhinho*): Positivo. Pra onde eu olho, cada vez tem mais mulher.

GELÁSIO (*superior*): A mulher é uma ilusão da noite.

PÁCOMO: Nem sempre, infelizmente. E não é só a mulher. Têm também os rapazinhos, que são até mais perigosos. Há solitários que não conseguem resistir. Os textos são claros.

SERAPIÃO: Oséias deu um bom castigo pra um desses. Mandou ele voltar para a própria ex-mulher.

A plateia se delicia com a maldade de Oséias.

PÁCOMO: Bem, pra encerrar, que a noite vem chegando com seus perigos, tem gente que depois de uns dois anos de treinamento faz o teste de resistir a um corpo feminino e medir o resultado, mas eu não aconselho. Boa noite.

Pácomo se retira apressado. Ao primeiro sinal de sua retirada, os bichinhos dão no pé. Os solitários também se apressam. Cada um toma rumo sozinho, em silêncio, caminhando apressadamente. O uivo dos animais está bem mais próximo. Um perfume perturbador começa a se fazer sentir [...]. (ANDRADE, 2018, p. 45).

Em outra passagem, na tresloucada incursão de Taís e suas amigas pelo sítio ermo onde vivem os santos e mentores espirituais de Bento, merece destaque a “montagem alternada”, seguindo aí classificação de Martin (2007), por conferir grande dinamismo ao episódio, dividido em tensão, chegada e finalmente invasão do céu. Vejamos alguns fragmentos, elidindo apenas a sequência quarenta e sete, já explorada acima.

47. Tensão no céu

Reunião no Pensatório [...]. (ANDRADE, 2018, p. 45).

48. Pecadores no céu

Íncubos e súcubos, mulheres deliciosas e lidíssimas, entre as quais estão Taís e suas novas amigas, rapazinhos homossexuais, todos em trajes tão elegantes quanto provocantes, ou inteiramente nus, descem de um luxuoso ônibus de turismo que estaciona no deserto do cerrado [...].

Entre derradeiras conferidas na maquiagem, olhadinhas em espelhos de bolso, *trousses*, vão trocando comentários sobre os santos que pretendem seduzir. [...] todos são objeto de cobiça e disputa em que se enaltecem os seus mais desejáveis atributos (ANDRADE, 2018, p. 45).

49. Invasão do céu

Todos se preparam: Isidoro entra no buraco, Macário mergulha, etc. Bento treme de medo em sua cela. Pega o chicote e começa a se flagelar.

Do lado de fora, alarido, gritos, correrias.

De repente, Bento tem uma visão terrível. No chão de sua cela está um torso de mulher nua, de carne estupendamente branca. Não tem cabeça e dos braços e pernas só o princípio. Mas mesmo assim, dá pra ela abrir as pernas e a buceta, mostrando o interior cor de rosa.

BUCETA FALANTE: Bento, mulher gosta de carinho. Aproxima de mim tua boca, Bento... Vem.

Horrorizado, Bento dá um grande grito. Abre a porta entrincheirada de sua cela, pega o tronco feminino e o vareja longe. Na mão direita, um pouco de gosma. Bento sai em pânico, procurando lavar as mãos.

Passa uma mulher pelada, fazendo 200 metros rasos com barreira.

Outra mulher mija nas flores silvestres, rindo-se perdidamente.

Outra passa pedalando uma bicicleta em perseguição a um santo que foge em pânico. *Close* da xoxota sobre o selim.

Uma cabeça guilhotinada rola pelo chão imprecando.

CABEÇA: Otário que eu fui! Deixei de trepar aos 45 anos!

Alguém mostra o cu para a câmera.

Uma mulher arrasta um santo monge pelo pau enquanto ele grita.

MONGE: *Não, pelo caraio, não!*

Várias mulheres amontoam-se sobre um monge, rasgando-lhe as vestes, arrancando-lhes as barbas.

Mulher nua sopra ar com um fole na bunda de um santo.

Outra mulher espia por baixo do hábito de um monge.

Passa um santo correndo com uma mulher pelada nas costas.

Outo santo esconde-se debaixo de uma ponte por onde passam mulheres e diabos em disparada (ANDRADE, 2018, p. 46-47).

Há vários aspectos a serem pontuados aqui. Em primeiro lugar, os trajes provocantes ou a nudez de alguns dos membros da caravana sexual, bem como o apelo homoerótico da passagem, ainda que, nas várias cenas que compõem a invasão definitiva, os “rapazinhos homossexuais” não sejam mencionados novamente. Todas as ações contra os santos (ou a favor deles?) serão desempenhadas por mulheres. Trata-se de uma opção infeliz do texto, que perde a chance de celebrar a liberdade sexual em suas várias manifestações.

A excentricidade da chegada da excursão libidinosa, num ônibus “luxuoso”, contrasta com a paisagem inóspita do cerrado, enquanto os objetivos de Taís e companhia não correspondem, em princípio, ao dos eremitas, ao mesmo tempo que atendem aos seus mais latentes desejos. De todo modo, os santos resistem, o que resulta na confusão generalizada da sequência quarenta e nove, em que muitas orações breves, algumas de apenas uma linha (sobretudo no final), indicam uma quantidade significativa de ações, movimentações e planos,

tudo sugerido pela própria força expressiva do texto¹⁰⁸. Na agitação e no alarido, cada parágrafo diz ou mostra “alguma coisa que o precedente não fazia esperar” (MARTIN, 2007, 154). Surgem então visões e imagens absurdas: um torso nu, o interior de uma vagina, líquidos e outras partes íntimas, uma cabeça falante e objetos aleatórios como o fole, a bicicleta e as barreiras de atletismo, na construção de uma atmosfera *nonsense*, insólita, surreal. Completa ainda a passagem e reforça seu efeito cômico a ocorrência de diversas expressões consideradas grosseiras, escritas sem qualquer pudor, como “buceta”, “pau”, “caraio”, “cu”, “bunda”, “mija” e “trepar”. Assim, o carnavalesco¹⁰⁹ irrompe tanto na forma quanto no conteúdo do roteiro, de modo que se celebra – sobretudo nessa invasão do céu, mas também na sequência do beija-flor – um mundo às avessas, ao revés da moralidade burguesa. Fica explícito o aproveitamento profícuo que o roteiro faz da ideia de “rebaixamento”, definida por Bakhtin (1993, p. 3) como “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”.

Desprovida de dons sobrenaturais, porém verdadeiramente poderosa, também “santa” e mais resolvida e ardilosa do que o amado, temos Taís, personagem que, juntamente com o imponderável, Mauro e os demais jornalistas, parece representar a classe média no enredo. De inspiração literária, a trajetória da amada de Bento guarda de fato algumas semelhanças com a de *Thaïs* (1890), de Anatole France (1844-1924), romance biográfico de Thaïs do Egito do século IV. Notemos as semelhanças, a partir das palavras de Calil sobre o livro de Anatole:

Encarnação dos prazeres da carne e sacerdotisa do pecado da luxúria, foi objeto da paixão de homens poderosos e de um anacoreta, um santo estilista de nome Pafnúcio, que resolveu por conta própria resgatá-la do vício e inseri-la no mundo da virtude. Foi bem-sucedido: Thaïs se isolou num convento e morreu em estado de graça. Foi canonizada como santa Thaïs. Seu salvador, tomado de paixão carnal pela bela discípula, tendo sucumbido

¹⁰⁸ O fragmento conta ainda, é verdade, com algumas das raras indicações técnicas de *O Imponderável Bento*. As palavras “close” e “câmera” suspendem a narrativa e nos lembram que estamos diante de um roteiro cinematográfico, gênero intermediário por natureza.

¹⁰⁹ Stam (2008, p. 28) esclarece que Bakhtin propõe o “carnavalesco como uma tradição contra-hegemônica cuja história vai dos festivais gregos dionisíacos e da saturnália romana ao realismo grotesco do ‘carnavalesco’ medieval, passando por Shakespeare e Cervantes, chegando finalmente a Jarry e ao Surrealismo. Conforme teorização de Bakhtin, o carnaval abraça uma estética anticlássica que rejeita a unidade e a harmonia formal para favorecer o assimétrico, o heterogêneo, o oxímoro, o miscigenado”.

ao orgulho, à luxúria e à dúvida na fé, precipitou-se no fogo do inferno (CALIL, 2018, p. 89).

No romance, portanto, Pafnúcio e Thaís contaminam-se entre si, com a entrega desta à vida espiritual e religiosa e daquele aos prazeres da carne, numa narrativa de dupla conversão e de desfecho trágico. À primeira vista, pode-se afirmar que algo análogo se opera em *O Imponderável Bento*, porém com papéis invertidos: a figura masculina, Bento, encontra o misticismo, enquanto a feminina, Taís, a luxúria. Essa, como a personagem do romance, também pode ser vista como “sacerdotisa do pecado”, além de “objeto da paixão de homens poderosos e de um anacoreta”, o comandante Larroque e Bento, respectivamente. Contudo, de modo distinto da primeira, ela jamais se isola. Ao contrário, atinge o seu estado de graça não pela vida em reclusão, tampouco pela negação do corpo, mas pelas conquistas materiais e celebração do prazer sexual. Evitando julgamentos de ordem moral, o roteiro, em seu movimento de sublinhar a coexistência de elementos antagônicos, aposta que os atos de Taís, por mais condenáveis que aparentam ser, são, em última instância, motivados por amor e pelo anseio de liberdade, o que nos reconduz, novamente, à ordem das coisas elevadas¹¹⁰.

Quase sempre, a personagem age de forma astuta e destemida, sem hesitações em sua ambição e seu desejo. É ela que, por exemplo, sem se interessar mais pelo marido, vai até Bento e propõe assumir o relacionamento de ambos; em sua resolução de se instalar na casa do amante, espera (nua sobre a cama) que ele se desvencilhe da visita inesperada de Mauro; mais adiante, empreende ainda o resgate do amado e intervém para que o comandante Larroque não atire nele durante a inauguração do apartamento; não esconde o uso que faz da cocaína e não mede esforços para galgar posições no jornal, mantendo relações sexuais com o comandante; por fim, nos momentos derradeiros do roteiro, descobre a farsa do Crioulo Voador e não hesita em intervir uma vez mais por Bento, confrontar Larroque e compartilhar a “santidade” do amado com as amigas. Vejamos mais de perto alguns dos lances de sua trajetória.

Logo após a captura de Bento, momentaneamente retirado do sítio dos eremitas por investida de Larroque, Taís se reúne com OB, redator-chefe do “Correio de Brasília”, e, na sequência, também com o comandante. Desejada pelo último, alcança a nova posição no jornal – uma coluna social, sinônimo de “fofocas”, sobre a elite local –, o aumento de salário considerável, a libertação do amado e, por fim, um apartamento. A contrapartida exigida por

¹¹⁰ Uma das falas mais violentas de Larroque, proferida quando o comandante e Taís se encontram pela segunda vez e ela pede que ele poupe Bento, sintetiza bem as contradições da personagem: “A santinha no motel! Magrinha de olheiras, perfeito! Quer um uísque, santinha? Uma fileirinha? Você cheira, bebe, reza e trepa, tudo ao mesmo tempo, quer?” (ANDRADE, 2018, p. 66).

Larroque é bastante direta e é logo atendida. O acordo entre ambos é selado num almoço na “Churrascaria do Lago”, onde Taís, alarmada pela ameaça militar contra Bento, então suspeito de atuar na militância política por conta da amizade com Mauro, contra-argumenta que

[...] se Larroque acreditasse mesmo nela, tinha também de acreditar na inocência de Bento.

Larroque diz que conhece bem as relações de Bento com Taís. Diz que sabe de cor certos trechos do que eles diziam no apartamento dezoito do Motel 3 Poderes.

Taís se levanta para sair, mas Larroque a segura pelo braço com brutalidade.

LARROQUE: Se você quer que o teu amiguinho não sofra muito, é melhor ficar boazinha. Nós vamos agora pro 3 Poderes [...]. Eu desligo os microfones. Quero ouvir você ao vivo.

TAÍS (*olhando firme nos olhos de Larroque*): Então você solta o Bento.

LARROQUE: Negócio fechado. Amanhã você pega ele no hospital. Às onze da manhã.

O comandante se levanta e sai com Taís sem pagar a conta (ANDRADE, 2018, p. 33).

O fragmento coloca em evidência a falta de escrúpulos do militar e a posição de poder e prestígio que ocupa – tem a palavra final sobre a soltura de Bento e deixa o local sem acertar a conta. Além disso, faz o leitor-espectador se compadecer de Taís, que cede às exigências e parece, em princípio, se sacrificar por amor. Se sua sujeição e intento nobre não são apenas de fachada, também não podem ser tomados como verdades plenas, como veremos. Sobre o fragmento, vale ainda destacar o achado cômico do texto ao nomear o motel do encontro em Brasília de “3 Poderes”.

Na passagem “Amor de madrugada”, cujo título ironiza o discurso amoroso, Taís, entre a encenação e a comoção mais genuína, chega mesmo a obter prazer intenso com o comandante, no exercício de uma liberdade sexual que faz ruir qualquer moralismo. (Vale lembrar que, nesse momento, Bento já tinha ganhado a liberdade e se retirado, em definitivo, para a vida em oração no cerrado). Entre bebidas, drogas, palavrões e bofetadas, os dois se divertem sem qualquer pudor, em sequência que nos remete ao sexo impudico, pouco erótico, cômico e violento ao mesmo tempo de *Vereda tropical* (a personagem e o prazer com suas melancias, eventualmente picadas e comidas) e de *Guerra conjugal* (Dr. Osíris e Nelsinho com suas diversas parceiras em situações inusitadas, que incluem relações sexuais na presença do cadáver do marido de uma das amantes). Eis a passagem “Amor de madrugada”, com sua demolição de qualquer moralismo:

[...] fileirinhas, canudo de prata, montinho de pó, champanhe.

LARROQUE: Diz, diz se você ainda gosta daquele filho da puta, diz!

TAÍS: Não, eu não gosto mais dele. Eu gosto de você, de você...
 [...]
 LARROQUE: Então diz que ele é um brocha, um otário, diz [...]!
 TAÍS: Ele é um otário, um brocha.
 LARROQUE: Você é uma mentirosa. Ninguém mente pra mim.
 Larroque dá um violento tapa na cara de Taís, enquanto continua trepando furiosamente. Taís se excita.
 LARROQUE: Você gosta de apanhar, não gosta?
 Larroque dá mais dois tapas na cara de Taís.
 TAÍS: (*no auge da excitação*): Gosto! Adoro!... (ANDRADE, 2018, p. 41-42).

A troca de favores é, portanto, o motor principal da relação entre Taís e Larroque (como também o será entre este e OB, quando assume a chefia do jornal, e entre os jornalistas e o Crioulo Voador). O livre exercício dessa prática constitui uma espécie de valor da sociedade brasileira¹¹¹, conforme argumenta Roberto Schwarz ([1977] 2000), em seu ensaio “As ideias fora do lugar”, e remonta ao nosso período escravista, cuja convivência com os valores liberais europeus¹¹² resultou numa espécie de esquizofrenia social ímpar, em que protagonismo é assumido exatamente pelo favor, praticado sobretudo entre o proprietário e o “homem livre”¹¹³.

Como dissemos, Taís, no entanto, não é apenas pura lascívia, tampouco guiada somente pela falta de escrúpulos e por interesses egoístas. Seu “amor” por Bento, a despeito da comicidade paródica do discurso amoroso emulado em várias passagens do roteiro, não deve ser questionado. Além disso, ao menos dois momentos da narrativa apontam para a sua santidade, de modo que seu excesso de pecado também parece garantir sua redenção. Sobre a primeira delas, comentamos anteriormente: Taís, trajada como freira, a ser violentada no devaneio de Bento. Sobre a segunda, que ocorre durante a caravana ao local dos eremitas, discorreremos a seguir, não sem antes apresentá-la:

¹¹¹ O favor “[...] atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvadas sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc.” (SCHWARZ, 2000, p. 16).

¹¹² “No processo de sua afirmação histórica, a civilização burguesa postulava a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc. [...]. O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais” (SCHWARZ, 2000, p. 17).

¹¹³ Dos três grandes grupos que a colonização nos legou, a partir do monopólio da terra – o latifundiário, o escravo e o “homem livre” –, Schwarz se interessa sobretudo pelo último: “Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade brasileira, envolvendo também outra, a dos que têm. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo” (SCHWARZ, 2000, p. 16).

Bento refugia-se em sua cela, põe a tranca na porta, precipita-se para pegar o chicote. A mão de Taís, cheia de anéis com grandes esmeraldas, segura-lhe o pulso.

TAÍS: Depois, Bento, depois. Agora eu quero te ver, você não sabe a vontade que tive de você todo esse tempo, Bento, eu bati tanto pé de impaciência que fiquei com calo. (*Taís ri*) Bento, quebrei até as unhas, olha! Taís mostra o pé para Bento, descalçando o sapatinho vermelho de salto alto. As unhas de seus pés também estão brilhantes de vermelho e uma perna magnífica escapa pela abertura de seu vestido de noite. Bento esconde o rosto contra parede num gesto pânico.

TAÍS: Minhas lágrimas fizeram dois buraquinhos em minhas mãos, Bento, olha!

Taís mostra as mãos para Bento, que aperta cada vez mais o rosto contra a parede, recusando-se a ver os buraquinhos que Taís tem de fato nas mãos.

TAÍS: Porque eu te amo muito, Bento, muito!

Bento tapa os ouvidos.

TAÍS: Ah, se você quisesse, meu amor, se quisesse deitar comigo. Minha cama é mais macia que uma nuvem. Você não quer? Beber vodca gelada dentro de frutas [...].

Taís toca no cabelo de Bento e os primeiros raios de sol daquele dia, passando pelas frestas da cela, incidem sobre as esmeraldas nos dedos de Taís. Bento se escolhe, bate os dentes.

TAÍS: Olha, Bento, como é lindo... Eu conheço toda a imaginação do teu desejo, tudo. Se você tocar no meu ombro, no meu braço, no menor pedaço de meu corpo, meu beijo vai se derreter em sua boca, você vai se perder no meu cabelo, molhar os meus seios, Bento, vem...

Taís deixa cair a parte de cima de seu vestido. Bento se precipita para o chicote e começa a bater Taís, que se encolhe, grita e geme no tremor de um prazer desvairado.

TAÍS: Bento! Eu estou gozando! Bate, meu amor, bate!

Bento joga longe o chicote, precipita-se para a porta, arranca a tranca, agarra Taís pelos cabelos e a atira para fora. Taís cai na terra seca do cerrado, seminua, o sol nascente lhe incendeia o cabelo em desordem enquanto Bento se tranca de novo.

TAÍS: (*levantando-se do chão e imprecando contra a porta fechada*): Você vai se arrepender, Bento, você vai ficar sozinho, ah, como você vai se entediar, seu cretino!

Taís ri a mais não poder (ANDRADE, 2018, p. 47-49).

Como se pode notar, Taís chega mesmo a flertar com o místico, o sobrenatural, o sagrado na sequência acima, ao apresentar momentaneamente duas pequenas chagas em suas mãos, ainda que isso resulte de um devaneio de Bento. Ele de fato vive em retiro e passa a levitar, mas é a ela que a narrativa consagra a identificação com Jesus Cristo¹¹⁴.

A passagem é ainda particular e estilisticamente feliz por expressar muito bem o princípio geral que rege o roteiro, ao fundir, num mesmo plano, sensualidade e certa ingenuidade, desejo e santidade, sagrado e profano, delicadeza e violência, entrega e recusa.

¹¹⁴ Em chave mais dramática e solene, Aleijadinho também é identificado com Cristo no plano derradeiro do documentário de Joaquim Pedro sobre o artista. De acordo com Araújo (2004, p. 242), em comparação entre os curtas *O Poeta do Castelo* e *Aleijadinho*, “enquanto o poeta transita entre o mundo real e o imaginário de Pasárgada, o artista mineiro também surge como elo [...] entre dois mundos – o divino e o humano”.

O chicote, o mesmo que antes mortificara a carne de Bento e arrefecera o seu desejo, é o objeto que agora desata o prazer e atua, assim, contra as aspirações do espírito.

Destaca-se ainda o trabalho com as cores, o verde (das esmeraldas), o vermelho (dos sapatos e unhas) e o amarelo-alaranjado (dos primeiros raios de sol), cores que, no senso comum, costumam ser associadas a: esperança, liberdade, vitalidade, natureza e plenitude no caso da primeira; paixão, energia, excitação, poder, perigo e violência no caso da segunda; alegria, criatividade, juventude, renovação e riqueza no caso da terceira.

Notemos ainda que, sem recorrer a informações técnicas – planos, movimentos de câmera, luz etc. –, o texto reivindica a atenção do leitor-espectador por meio de palavras e suas combinações a suscitar imagens (planos-detelhe), para objetos específicos e partes do corpo das personagens, atuando para a caracterização dessas, bem como para inundar a sequência, pouco a pouco, de sensualidade, excitação e tensão. As mãos e suas pequenas chagas, o anel de esmeraldas, o pulso e as unhas, os seios, a revelação do busto, o entalhe do vestido, a perna, o pé e o calçado vermelho de salto alto, o cabelo em desordem: construção de um mosaico metonímico que aponta tanto para o poder, a ascensão e a voluptuosidade de Taís, quanto para seu fervor sincero por Bento e a sua dimensão também sagrada. A narrativa faz, portanto, excelente aproveitamento do recurso da fragmentação, que consiste precisamente em sublinhar certos objetos e certas partes do corpo de protagonistas e antagonistas, a fim de revelar tanto aspectos físicos quanto os mais sutis, como os de ordem moral, psicológica, sentimental, enfim, o tumulto característico da vida interior humana. Para Price (2010, p. 129), o roteiro herda o recurso do próprio cinema, cuja fragmentação do corpo tornou-se quase uma regra por conta das inovações no processo de edição. No entanto, o recurso é, evidentemente, anterior a essa arte. A literatura, por exemplo, já fez e faz amplo uso dela, como sustenta Candido (2007)¹¹⁵.

Se Bento parece fundir o herói sem nenhum caráter e a figura do padre, Taís, por sua vez, também nos remete a outras personagens da filmografia de Joaquim Pedro: à Mariana de *O Padre e a moça*, às mulheres de *Guerra conjugal* e à Ci-guerrilheira de *Macunaíma*. Assim como a primeira, está “claramente do lado daqueles que querem viver”, como argumenta

¹¹⁵ No romance, por exemplo, narrador opta com frequência por recortes e simplificações – gestos, frases, objetos – e os distribui ao longo da narrativa, a fim de caracterizar as personagens e conferir maior verossimilhança ao universo ficcional. Esse processo de fragmentação é, no limite, similar ao observado na própria vida, apesar da diferença crucial entre ambos: “[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência [...]. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (CANDIDO, 2007, p. 58).

Johnson sobre Mariana (1984, p. 10). No entanto, Taís vai ainda mais longe do que a moça, porque destituída de qualquer culpa ou drama. Assim, troca o vestido branco recatado de Mariana ou por roupas sensuais ou pela nudez desavergonhada, empreende diversas ações e acaba por dominar os homens ao seu redor (Mauro, OB, Bento e mesmo Larroque). O último traço também pode ser observado em algumas mulheres de *Guerra conjugal*, como a Gorda (Wilza Carla) e Lúcia (Maria Lúcia Dahl), ambas a devorar e rebaixar o vampiro Nelsinho (Carlos Gregório). Por fim, de modo similar a Ci de *Macunaíma*, Taís é moderna, atrevida, determinada e sustenta ambiguidades¹¹⁶.

A constelação da classe média no universo social da trama é completada pelo grupo de jornalistas. Além de Taís, as personagens Odair Barros, Grisalha, Armandão e Fitipaldi representam a categoria. Alguns outros jornalistas são pontualmente mencionados pelo narrador, porém na coletividade e no anonimato. Os últimos, talvez por se diferenciarem dos primeiros – afinal, não se mostram tão alienados, pois “falam de caça às bruxas, de perseguição política, da radical mudança no jornal” (ANDRADE, 2018, p. 30) –, não ganham voz no roteiro, o que é bastante sintomático de uma sociedade sem interesse pelos fatos em si, pela verdade. O jornalismo praticado em *O Imponderável Bento* é flagrantemente ridículo, amador, parcial, sem qualquer compromisso ético com a realidade em seu entorno. Na verdade, seu único compromisso, mediado, uma vez mais, pelas benesses do favor, é sobretudo com seus mantenedores – “um conglomerado de poderosos grupos econômicos que se mantêm à sombra” (ANDRADE, 2018, p. 30) –, com seus administradores não oficiais (os militares) e com o mercado midiático, sempre ávido por narrativas espetaculares. Dessa forma, o retrato do jornalismo no roteiro afasta-se de qualquer seriedade do drama ético político-social observado em produções anteriores, como *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) ou *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), cujas personagens, ambos jornalistas e escritores (o segundo, poeta), Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho) e Paulo Martins (Jardel Filho), encontram-se fraturados e impotentes, em verdadeiro estado de cisão, ante os impasses

¹¹⁶ Para Ismail Xavier (1993, p. 148), “Ci encarna a militância feminina no plano da história, alude a guerrilha urbana [...], e é ainda a ‘garota papo firme’, corpo moderno que sustenta os emblemas da jovem guarda [...], dos costumes e da sexualidade, do consumo e da publicidade, do jeans e da roupa de couro, do tênis branco, dos seios livres, da calça comprida e do cabelo solto. Síntese desses elementos da cultura de massa, [...] alienação e militância, liberação e inserção no mercado. [...] Insaciável e libidinosa, Ci é a figura utópica da reconciliação dos opostos: curiosa afirmação do espírito lúdico, preguiçoso de Macunaíma no universo da velocidade e da bomba-relógio, ela é a mãe-máquina-amante que se expõe ao limite”.

de uma realidade nefasta pós-golpe militar. Em *O Imponderável Bento*, não há consciência de crise a ser exposta, combatida e superada. Em certo sentido, portanto, o diagnóstico do roteiro, escrito nos anos de 1980, mas com trama deslocada para o início dos anos de 1970, é ainda mais desalentador do que o dos filmes mencionados.

No enredo, o editor-chefe do “Correio de Brasília” é Odair Barros, denominado quase sempre apenas por OB no texto. A personagem foi inspirada, segundo relato de Fernando Cony Campos, em uma figura real:

Evandro de Oliveira Bastos (1933-2006), diretor todo-poderoso do *Correio Braziliense*, amigo de Glauber Rocha [...]. Crítico literário de origem, descobridor do poeta maranhense Sousândrade, era eclético nas amizades: foi próximo de Oswald de Andrade, Roberto Campos, Anísio Teixeira, Ferreira Gullar. Da literatura passou à política e teve grande influência na Brasília dos militares (CALIL, 2018, p. 87).

OB é tão articulado quanto a figura que serviu de inspiração para a sua concepção. Na primeira entrevista com Taís, sem qualquer pudor, discorre abertamente sobre a “linha esquerdista, impatriótica” adotada pelo Correio, a “infiltração comunista na redação”, a “limpeza” aí necessária, o total respaldo e simpatia que tem “dos poderosos grupos financeiros que assumiram o controle do jornal” e dos “órgãos de segurança” (ANDRADE, 2018, p. 31). De poderio, portanto, não carece OB, mas de ética e compromisso jornalístico, sem dúvida. Sua indicação para o cargo de editor-chefe e *modus operandi*, na prática de um jornalismo persecutório, manipulador e inconsequente, apenas escancaram as relações de poder da sociedade brasileira de então: o conluio entre detentores do capital, militares e mídia (cuja semelhança com o Brasil dos tempos atuais é assombrosa). Isso fica bem evidente na sequência de reunião com Larroque, em que OB se serve de iguarias do Maranhão enquanto tenta convencer o comandante da necessidade da matéria de capa sobre o Crioulo¹¹⁷. O editor-chefe manifesta aí sua continência ao comandante – não sem certa ironia, pois o qualifica de “herói que... digamos, neutralizou os aviadores comunistas?” – e sua concepção sobre a

¹¹⁷ A forma coma a sequência se arranja corrobora, de certa maneira, a afirmação de Chion (1989, p. 13): “no cinema, frequentemente as personagens só falam enquanto executam ações mais ou menos úteis, como abrir uma janela, beber, fumar, tocar piano, dirigir, cuja função é servir de ‘suporte’ para a palavra e dar às cenas um caráter pretensamente cinematográfico”. Uma exceção para Chion é *Pauline na praia* (1983), de Rohmer, roteiro e filme que superam o dualismo entre palavra e ação, por meio da valorização da fala como ato, da palavra como própria ação, de modo similar ao da peça teatral. Outros nomes, escolhidos com certo grau de aleatoriedade, também dedicam especial atenção à palavra em seus roteiros e filmes, apesar das diferenças estéticas e estilísticas entre eles: Richard Linklater, Luiz Fernando Carvalho, Ingmar Bergman, Agnès Varda, Manoel de Oliveira ou Nuri Bilge Ceylan. Algumas breves palavras sobre o último: os diálogos escritos por Ceylan, em parceria com a esposa, a atriz e fotógrafa Ebru Ceylan, e também com Akin Aksu, para filmes como *Sono de inverno* (2014) ou *A Árvore dos frutos selvagens* (2018), costumam ser densos, imprevisíveis, atravessados e também hipnotizantes.

prática jornalística e a função dessa no contexto do golpe militar de 1964: “jornal tem que vender, e muito, se quiser fazer a cabeça do povão. Não é isso que vocês querem? Fazer de cada pobre um anticomunista” (ANDRADE, 2018, p. 72).

Como adiantamos, OB não está sozinho. Além de contar com Taís, cuja coluna social é dedicada a frivolidades, sua equipe tem ainda “profissionais gabaritados”, como Grisalha, o fotógrafo de hálito “podre”, Armandão, o repórter habituado ao “serviço sujo”, e Fitipaldi, o motorista, daí seu nome (ANDRADE, 2018, p. 62-63). A julgar pelos apelidos e atributos, não é difícil deduzir que a trinca, em companhia do próprio OB às vezes, protagoniza alguns dos momentos mais cômicos do roteiro. Em geral, nas sequências dedicadas a eles, o texto assume registro mais grosseiro e informal, afinado, portanto, ao tipo de jornalismo do Correio de Brasília, rasteiro e forjador de fatos. A sequência “Fotografando o presunto” ilustra nossas afirmações. Na cena de um crime, em Ceilândia, do carro de reportagem, descem os tais profissionais

[...] na maior **cafajestada**. Grisalha de máquina fotográfica em punho e bolsa capanga de fotógrafo; Armandão com um punhado de folhas da redação e uma caneta esferográfica **vagabunda**; Fitipaldi vai de **xereta** mesmo, chacoalhando as chaves do carro na mão.

ARMANDÃO: [...] Cadê o **presunto**?

POPULAR: O **rabecão** já levou.

ARMANDÃO: Não é possível. Que hora que **fecharam** o cara? Não foi às nove? São dez e meia, uma hora e meia não dá **pros home** fazerem perícia, investigação, o **escambau** e ainda levar o **presunto**. Essa não. Essa é recorde.

GRISALHA: Eu te avisei. Tomar aquele “cafezinho” foi uma roubada.

ARMANDÃO: Não **enche o saco, porra**. Eu sou um profissional. Tenho cinco anos de jornal! Então você acha que eu não sei quando dá tempo pra **tomar uma cana**? Aqui tem **mutreta**. Onde é que estava o corpo?

POPULAR: Ali. Olha a mancha de sangue. Levou três **tecos**. Dois na **cara** e um no peito. Morreu na hora.

ARMANDÃO: Quem atirou nele?

POPULAR: Não sei. Ninguém viu.

ARMANDÃO: Ninguém viu. Vocês são uns **cagões**. Mostra aí como é que estava o corpo.

POPULAR: Assim, ó, de **bruço**, com a cara no chão. Não tempo nem pra chegar as formigas.

ARMANDÃO: Fitipaldi, você vai fazer o papel de morto. Deita aí que o Grisalha vai te fotografar.

FITIPALDI: Mas aí, chefia, com a cara no **melado**?

ARMANDÃO: Deita aí e não discute. Se a gente chega no jornal sem a foto, o OB põe os três na rua [...] (ANDRADE, 2018, p. 59-60, grifo nosso).

Nem só de sobras de reportagens policiais vivem os abutres do Correio de Brasília. O grupo será o responsável também pela criação da figura do Crioulo Voador. A sequência intitulada “Cata Crioulo” serve tanto para dar continuidade à caracterização dos jornalistas brasilienses quanto para apresentar a nova personagem, imaginado como um antagonista de Bento. Em alguma cidade-satélite de Brasília – o texto não especifica qual –, OB, Armandão e Grisalha, em veículo de condições miseráveis, procuram pelo Crioulo ou Tição, cujo nome nunca é revelado e cuja forma de apresentação antecipa sua condição social e alguns de seus hábitos. Diante da indagação estúpida de Grisalha – “o crioulo vai voar mesmo, Chefia?” –, OB explica a farsa, enquanto Armandão complementa: “Deixa comigo, Patrão. Esse crioulo só de ver grana já sai voando. [...] Sacanagem. Ele está sempre por aqui. Toma as canas dele ali, no boteco do Pereba” (ANDRADE, 2018, p. 62). Na continuidade, receoso em ser descoberto, OB orienta a dupla a não revelar maiores detalhes. De longe, observa a abordagem, quando mais detalhes sobre Crioulo, ainda não voador, são revelados:

ARMANDÃO: [...] Fica tranquilo, Chefia. O crioulo é burro, mas de toda confiança. Serviço sujo eu sempre entrego pra ele e nunca me dei mal. Armandão e Grisalha saltam do carro e se dirigem para o crioulo. OB coloca os óculos escuros. O crioulo arrasta um burro sem rabo carregando tudo o que é resto vendável: jornal velho, papelão, garrafas vazias, cadeira quebrada. Caminhando rápido para ele, acompanhado do Grisalha, Armandão chama.
ARMANDÃO: Psiu! Tição! (ANDRADE, 2018, p. 63).

Pelo modo de apresentação, não restam dúvidas: Crioulo é um sujeito negro e morador da periferia (Gama, Ceilândia?), frequentador de bares populares, limitado (“burro”) e habituado a delitos, segundo Armandão, e que vive de trabalho informal e físico, recolhendo materiais para reciclagem. A inspiração para a concepção da personagem é, sem dúvida, a própria realidade brasileira e suas abissais diferenças sociais, mas tem também no jornalismo uma de suas fontes: atendendo a um pedido de Joaquim Pedro, Maria do Rosário Caetano, uma das colaboradas do roteiro, coletou histórias sobre o jornalismo brasiliense, sendo uma delas a farsa do Crioulo Voador (CALIL, 1990, p. 95). Detalhando a informação, Calil (2018, p. 87) alega que a figura teria sido invenção de “Mário Eugênio, o Gogó das Sete, da Rádio Planalto, e repórter policial do *Correio Braziliense*, assassinado em 1984 pelo policial Divino 45, por ter denunciado a existência de um Esquadrão da Morte em Brasília, composto de policiais militares”.

Após a sequência de apresentação de Crioulo e alguns dados sobre a gênese da personagem, o seguimento em que “aprende a voar” acrescenta novas camadas de

significação à sua figura e ao roteiro com um todo. Às margens do lago Paranoá, em meio à lama, encontram-se OB e dois seguranças, Grisalha, Armandão,

uma bicha e, por fim, o negro Tição, vestido à caráter, isto é, fantasiado de Crioulo Voador, modelo inspirado no uniforme do Super-Homem, bolado por Armandão e executado por uma aprendiz de costureira de Ceilândia, amiga do Grisalha. Tição, de capa, bota e tudo, fica por ali, pisando na lama, pouco à vontade (ANDRADE, 2018, p. 69)

Diante das queixas de Armandinho, o maquiador homossexual – “uma bicha”, em mais uma opção pouco feliz do texto –, Armandão reitera:

Lá vem você com frescura de grã-finagem! Tu não pegou o espírito da coisa? O Crioulo Voador é proleta, cara, é um herói popular, entendeu? O negócio é esse mesmo, lama, morro, e vê se não enche, porra. Quer fazer o favor de maquiá logo esse cara?

MIRANDINHA: Maquiá como? Só se eu pintar ele de branco. Põe a máscara e pronto, pula.

TIÇÃO (*pondo uma máscara tipo gatinha, de purpurina ciclâmen*): Mas eu não sei nadar!

GRISALHA (*perdendo a cabeça*): Tição pula e não chateia. Aí dever ser raso e, se não for, tu te vira. Pela nota que você está levando até camelo nada.

ARMANDÃO: Deixa comigo. (*Pegando Tição e levando ele pelo braço para cima do morrinho*) Tição, pula que não tem problema, é só cair n'água que a gente te pesca no ato. Que é isso, cara? Quer me deixar mal? Um porrilhão de crioulo por aí, louco por uma boca dessas, eu te indico pro trabalho e tu quer dar uma de cagão? Vai lá. Lembra a posição? (*Armandão faz a posição de Super-Homem voando; Tição toma posição*) Aí, Grisalha, tá pronto? Não vai errar o foco.

GRISALHA: E tu já me viu errar o foco, filho da puta?

ARMANDÃO: Já. Mas dessa vez não erra. Vamo lá. Um, dois... (ANDRADE, 2018, p. 70)

Além da comicidade deslavada e incontida, tanto pelo absurdo da situação quanto pelas marcas de informalidade do registro, ao menos dois outros aspectos merecem destaque aqui: o empenho da mídia em forjar um herói com quem o povo pudesse se identificar – por isso, a desnecessidade de rebuscamento (“frescura” e “grã-finagem”) – e a própria caracterização de Crioulo, retratado como um arremedo de Super-Homem.

Sobre o primeiro aspecto, é preciso dizer que o roteiro explicita aí a atuação perversa da mídia. Em lugar da informação e apuração dos fatos, ocorre o forjamento a partir da exploração e humilhação das classes marginalizadas, sob o pretexto em atender precisamente os anseios dos indivíduos a elas pertencentes (herói “proleta”), quando, na verdade, se está a

serviço das classes dominantes, no caso, os militares e as grandes empresas (o conglomerado econômico por trás do jornal).

Sobre o segundo aspecto, totalmente relacionado ao anterior, é importante salientar que a referência para a caracterização de Crioulo, a cultura *pop* norte-americana, não é fortuita. Como vimos, ele se torna uma espécie de Super-Homem afrodescendente, de uniforme confeccionado com material barato e de forma amadora, com direito, inclusive, à máscara de gatinha repleta de purpurina, numa estilização carnalizada. Desprovido de quaisquer poderes, sem voz – tem apenas duas falas no roteiro – e submetido à ridicularização por conta da necessidade, Crioulo é um herói, enfim, próprio dos trópicos, do terceiro-mundismo. Por meio de um símbolo da cultura de massas, Joaquim Pedro traz para o interior do roteiro a discussão sobre a dominação cultural e econômica exercida pelos países hegemônicos, sobretudo os Estados Unidos. Assim concebida, a personagem é, sem dúvida, um “despossuído”, um condenado, a cota residual inevitável segundo a lógica capitalista. Nesse sentido, o roteiro ecoa a teoria do capitalismo dependente, de Florestan Fernandes (1975)¹¹⁸: herança colonial que vem atuando no modo peculiar como o sistema se organizou na América Latina, em particular no Brasil, e formatou o regime de classes por aqui. Barreiras hierárquicas e estruturais do passado colonial e escravista ainda vigoram, de modo que convivem com a modernização do país, numa sobreposição entre o arcaico e o moderno¹¹⁹. Daniele Motta sintetiza a proposição de Florestan da seguinte maneira:

Sua teoria percebe um setor indigente e flutuante nas zonas urbanas, vivendo em frequente estado de pauperismo e anomia. Isso revela que mesmo o processo de modernização ocasionou nas grandes cidades processos de marginalização, precarização e instabilidade para população. A rápida expansão urbano-industrial brasileira e a crescente migração do campo para as cidades acarretaram, mesmo nas grandes cidades em expansão industrial, focos de extrema pauperização, o que acabou sendo incorporado ao padrão de vida do trabalhador brasileiro e que são necessários ao cálculo da exploração capitalista (MOTTA, 2013, p. 125).

¹¹⁸ “A hipótese que se delineia não é a de uma gradual autocorreção do regime de classes (tal como ele está estruturado). Mas, a de uma persistência e de um agravamento contínuos da presente ordenação em classes sociais, cujas ‘debilidades’ e ‘deficiências estrutural-funcionais’ foram institucionalizadas e são na realidade funcionais. Se elas desaparecessem (ou fossem corrigidas), com elas desapareceria essa modalidade duplamente rapinante de capitalismo” (FERNANDES, 1975, p. 40).

¹¹⁹ “A inovação [no Brasil] incrusta-se em uma realidade socioeconômica que não se transformou ou que só se transformou superficialmente, já que a degradação material e moral do trabalho persiste e com ela o despotismo nas relações humanas, o privilegiamento das classes possuidoras, a superconcentração da renda, do prestígio social e do poder, a modernização controlada de fora, o crescimento econômico dependente etc”. (FERNANDES, 1975, p. 42).

Por meio da figura de Crioulo, Joaquim Pedro volta, portanto, a atenção de suas palavras para a grande massa dos excluídos e marginalizados, sem que isso signifique condescendência, assim como sua câmera já o fizera em produções anteriores, como *Couro de gato*, *Macunaíma*¹²⁰, trechos de *Brasília: contradições de uma cidade nova* e *Guerra conjugal*. Se, por um lado, é evidente a intenção crítica de *O Imponderável Bento* ao colocar em pauta o povo – princípio, aliás, que animara o próprio Cinema Novo em seus primórdios –, por outro, o roteiro patina de modo considerável no que se refere à representação dos grupos marginalizados da sociedade brasileira. Afinal, Crioulo é negro¹²¹, pobre, manipulável, ignorante... Essas mesmas características se aplicam aos outros três representantes das classes mais baixas no roteiro: o figurante na sequência do “presunto”, a empregada de Taís (Meiry) e a “senhora dos bolinhos”, a quem a mídia local convence, sem muito esforço, sobre a legitimidade do Crioulo Voador.

Com estereótipos e preconceitos do tipo, também flerta a caracterização do maquiador “bicha” e dos amigos homossexuais de Taís, todos frívolos e sem qualquer protagonismo. É obvio que prevalece aqui o senso crítico de denúncia, via humor, porém certas escolhas do roteiro não parecem muito felizes. Às mencionadas, junta-se, a nosso ver, o desfecho do enredo, um tanto problemático.

Nele, Larroque e alguns outros soldados têm Bento e o Crioulo cativos num avião militar em pleno voo. O comandante, que considera a ambos uma ameaça para a sociedade e seus planos, determina a seus subalternos que retirem as algemas dos “heróis”. Então, ele os agarra e os arremessa para fora da aeronave:

LARROQUE: Voa, filho da puta!

A câmera fica sobre Bento, que, uma vez fora do avião, sente-se em seu elemento. Abre os braços tranquilamente e põe-se em posição para planar.

¹²⁰ A ideia de um capitalismo dependente também aparece nessa produção de Joaquim Pedro. É condensada de forma única nos planos da primeira aparição do gigante Venceslau (Jardel Filho), em que o industrial surge rodeado por uma mídia bastante subserviente (a mesma do Correio de Brasília?) e tendo ao fundo não a produção tecnológica de ponta, mas apenas matéria-prima para provável exportação. A antropofagia presente no filme funciona, inclusive, de acordo com Stam (2008, p. 423), como “trampolim para uma crítica da repressão militar e do modelo de capitalismo predatório do efêmero ‘milagre econômico’ brasileiro”.

¹²¹ Se produções ligadas ao Cinema Novo avançaram no modo de representação dos negros brasileiros no cinema, como *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, ou *Gamba Zumba* (1964), de Cacá Diegues, por exemplo, também promoveram recuos, como *Xica da Silva* (1976), do próprio Diegues. Ainda na década de 1970, surgem cineastas negros, como Zózimo Bulbul, Valdir Onofre e Antônio Pitanga, bastante voltados para as questões de autorrepresentação e de ocupação dos espaços culturais (CARVALHO, 2003). “Apesar desses avanços, foi somente no final dos anos de 1990 que um grupo de produtores e diretores sistematizou diretrizes com vistas a formular um conceito de cinema negro”: o “Dogma Feijoada”, de Ari Candido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Jeferson De, Noel Carvalho, Rogerio de Moura e o veterano Zózimo Bulbul (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 11). Quando se trata de mulheres negras cineastas, tudo fica ainda mais absurdo: Adélia Sampaio tornou-se a primeira a dirigir um longa-metragem no Brasil, em 1984, *Amor maldito*.

Constata então, horrorizado, que não está planando coisa nenhuma, mas sim caindo em queda livre.

É quando, milagrosamente, o Crioulo o recebe nos braços, em pleno ar. A capacidade de voar transferiu-se sem explicações de Bento para o Crioulo.

CRIOULO: Ué, meu branco, tu não avoa mais não?

BENTO (*agarrando-se todo no Crioulo*): Neguinho! E pensar que eu queria te derrubar...

Os rostos colados, *cheeck to cheeck*, sorriem um para o outro, enquanto voam indiferentes à artilharia antiaérea que tenta alcançá-los. Trata-se de um lindo companheirismo que sucedeu à rivalidade entre eles (ANDRADE, 2018, p. 82).

Como se pode notar, a cena derradeira reserva algumas boas surpresas, como a graciosa expressão em inglês, a segunda fala de Crioulo no roteiro, a transferência do dom da levitação para ele e, finalmente, sua consagração: de paupérrimo super-homem para um ser de fato poderoso. Solidário e benevolente, recebe em seus braços o ex-piloto e agora ex-santo. A rivalidade do início entre Bento e Mauro teve um desfecho trágico, mas entre ele e Crioulo não. O amado de Taís se salva pela segunda vez.

Bento e Crioulo conhecem, portanto, um final mais positivo do que outros protagonistas da filmografia de Joaquim Pedro. Por outro lado, a conclusão do roteiro pressupõe uma aliança de classes pouco plausível e já rechaçada por outros filmes, como *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, por exemplo, apesar dos contextos diferentes dos projetos. Em suma, trata-se de um final um tanto agridoce e destoante, de certo modo, do próprio espírito demolidor de *O Imponderável Bento*, embora também possa ser compreendido a partir da ideia de redenção pelo pecado. Antes de abordar essa questão, no entanto, o último núcleo de personagens: o dos militares, cujo representante é Larroque.

Como vimos, o comandante é um ser alucinado. Como todo “bom militar” do período, encarna com veemência a paranoia e uma das insólitas justificativas para o golpe de 64: segundo Larroque, o comunismo e a subversão estariam “infiltrados nos colégios, na universidade, na Igreja, na imprensa, e até, o que é mais grave, nas próprias Forças Armadas” (ANDRADE, 2018, p. 10). Pouco afeito à ordem e sem qualquer compromisso sincero com a defesa do país, a verdadeira ameaça para Larroque, de acordo com a fala da própria personagem, é o “combate aéreo” entre Bento, um “subversivo nos ares”, e o Crioulo, pois “o que se passa no ar” de Brasília está sob sua “jurisdição” (ANDRADE, 2018, p. 78). Violento, machista, inescrupuloso, consumidor frequente de cocaína, ser rudimentar e ignorante que se

mostra, no entanto, bem articulado, pois está sempre às voltas com a mídia e poderosos, fazendo uso de sua posição política e social de prestígio para defender os próprios interesses e os da classe dominante. Qualquer semelhança entre o recente passado brasileiro, reproduzido ficcionalmente pelo roteiro, e o atual cenário político do país não é mera coincidência. A propósito, em comentário sobre a segunda edição de *O Imponderável Bento*, Conti (2018, p. 6) chega mesmo a comparar a personagem, a quem denomina “bestial Larroque”, a “Bolsonarus Rex cuspidado e escarrado”.

De todas as sequências protagonizadas pelo comandante, nenhuma é tão impactante e de maior importância para o universo crítico do roteiro quanto a de número nove, intitulada “O Crime”. Nela, a fim de intimidar e coagir Mauro, Larroque caminha para um jipe, no qual

[...] um rapaz jovem, algemado e de olhos vendados está sendo levado por dois homens. Eles tiram a venda do rapaz e o amarram pelas mãos algemadas à traseira do jipe.

Larroque assume o volante e dá a partida no motor.

Mauro junta-se aos outros homens que assistem ao espetáculo.

Larroque, com expressão dura, arranca o jipe. O rapaz cai e vai sendo arrastado selvagememente pelo cimento, enquanto Larroque faz voltas em alta velocidade até avançar acelerando para o muro do pátio. No último instante, faz um cavalo de pau e o rapaz é violentamente atirado contra o muro.

Plano próximo de Mauro (ANDRADE, 2018, p. 12).

Joaquim Pedro e colaboradores fazem aí evidente referência ao assassinato de Stuart Edgart Angel Jones (1946-1971), integrante da luta armada contra a ditadura militar no Brasil e guerrilheiro do grupo revolucionário MR-8. Como sabemos, Stuart Angel foi preso na zona norte do Rio de Janeiro, torturado, morto e dado como desaparecido por oficiais da Aeronáutica. Sua biografia, bem como a de sua mãe, a estilista Zuzu Angel (1921-1976), cuja busca incessante pelo corpo do filho ganhou notoriedade internacional e fora interrompida por um acidente automobilístico bastante suspeito à época¹²², animou uma série de produtos culturais, como *Em carne viva* (1986), romance de José Louzeiro¹²³, *Zuzu Angel* (2006), filme de Sérgio Rezende e “Angélica” (1977), canção de Chico Buarque.

Além de contribuir para a caracterização de Larroque e expor toda a violência do regime militar no Brasil – cuja brutalidade é potencializada pelo uso do termo “espetáculo” no fragmento acima –, a sequência ainda permite uma reflexão sobre o interessante movimento

¹²² As mortes do filho e da mãe integraram as investigações da “Comissão Nacional da Verdade” (2011-2014), colegiado instituído para investigar as violações de direitos humanos ocorridas entre 1946 e 1988 no Brasil.

¹²³ José Louzeiro (1932-2017) costuma ser apontado como o introdutor do gênero literário romance-reportagem no Brasil. Entre seus trabalhos mais conhecidos figura *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* (1975), que serviu de base para o filme homônimo de Hector Babenco no ano seguinte. Louzeiro também assinou roteiros e telenovelas.

da narrativa de *O Imponderável Bento*: de tom mais sério e afeita ao realismo em seu início – com a partida de tênis, a traição, o crime de Larroque, a militância de Mauro, a espionagem contra ele e o acidente de avião provocado por vingança –, encaminha-se depois para o absurdo. A pungência da narrativa não reside, portanto, no dado documental, embora ele tenha embasado, como vimos, uma série de decisões na composição do roteiro, inclusive a da sequência acima. Reside, antes, no aproveitamento peculiar da realidade por meio do engenho ficcional, que, nesse caso, incorpora o absurdo, notável na própria estrutura do texto, a fim de agudizar e expor a realidade nacional, repleta de contradições insólitas¹²⁴.

Em certo sentido, pode-se afirmar ainda que o movimento da narrativa, do tom realista para o absurdo, reflete a própria trajetória da filmografia de Joaquim Pedro. Afinal, a preocupação com o cinema clássico e a atitude neorrealista nos primeiros filmes, como *O Mestre de Apipucos*, *O Poeta do Castelo*, *Couro de gato*, *O Padre e a moça* e *Garrincha, alegria do povo*, são substituídas, ou melhor, passam a conviver com outras referências nas produções seguintes. Essa é, aliás, a leitura de Luciana Araújo, ao comparar os filmes dos “primeiros tempos” do cineasta com os subsequentes:

Nesses primeiros tempos, importa sobretudo afirmar um cinema pela imagem. Por meio de movimento concreto na tela, ir definindo retratos e climas espirituais. Guiando esse percurso, está a emoção – contida, medida, mas poderosa. Sobressai o viés romântico que em seguida será suplantado pela postura modernista, irônica e por vezes agressiva, que caracteriza os filmes posteriores (ARAÚJO, 2013, p. 252).

Pelo que vimos, *O Imponderável Bento* pertence certamente ao segundo grupo, embora muito menos agressivo do que *Macunaíma*, por exemplo.

Refeita a trajetória das personagens e analisadas suas relações e algumas das sequências do roteiro, fica evidente que *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* recupera a tese de um trabalho anterior de Joaquim Pedro, a redenção pelo excesso de pecado, mais ou menos à maneira de *Guerra conjugal*. Nesse longa-metragem, uma adaptação de dezesseis contos de seis livros diferentes de autoria de Dalton Trevisan, a violência física e verbal das relações amorosas irrompe na tela, em tom cômico e planos fechados na sondagem

¹²⁴ Como nos ensina Candido (1993, p. 46): “[...] pois o sentimento de realidade na ficção pressupõe o dado real, mas não depende dele. Depende dos princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia”.

da intimidade das personagens e dos corpos em atrito, não de prazer, mas de morte. No filme, o sexo está a serviço da imperiosa necessidade de imposição de um sobre o outro, numa espécie de diagnóstico rigoroso, via relações íntimas, de uma sociedade em que a palavra de ordem é subjugar ou devorar o outro.

Dos três seguimentos narrativos de *Guerra conjugal*, o de Nelsinho¹²⁵, o ávido, porém decaído vampiro de Curitiba, em sua versão carioca, é o que mais nitidamente se constrói a partir da premissa da redenção pelo pecado. Depois de tantos quartos e tantas parceiras distintas, a personagem encontra, enfim, certa saciedade nos braços de uma prostituta já idosa no espaço exíguo do quarto de um bordel periférico. Saciado, no último plano de longa, afasta-se lentamente da parceira, como se desejasse adiar a despedida, enquanto revela: “Agora sim, agora eu posso ir pra casa, abraçar minha mulher, beijar meus filhos. Agora eu me sinto bem” (ANDRADE, 1975). Em vez da punição, Nelsinho encontra a serenidade e a enlevação. Na concepção de Joaquim Pedro, o corpo e o espírito, o grotesco e o sublime, o pecado e a salvação não se encontram em relação de oposição. Nesse sentido, a castidade, por exemplo, não passa de uma extravagância insensata do espírito, na medida em que nega aquilo de que depende, o corpo. Nas palavras do próprio cineasta, em *Guerra conjugal*:

não há quem escape, a não ser o próprio Nelsinho, que é o pior, [...] “o Vampiro de Curitiba”, como o Dalton Trevisan o chamava, que no fim se redime, porque atinge o máximo do pecado. O que é uma velha tese – se eu não me engano cristã – de você atingir a santidade pelo excesso de pecado. Porque tem muito santo que era libertino ou um guerreiro implacável, cruel, e que um belo dia tem uma iluminação e passa a ser o contrário. O excesso de pecado coloca o indivíduo em contato com a santidade. Esse último filme que eu fiz era sobre santidade e carne, coisas que acho engraçadas. Porque a castidade é uma invenção delirante do espírito para negar o próprio corpo (ANDRADE, 1990b, n.p.).

Menos amargo e agressivo do que *Guerra conjugal*, o enredo do roteiro não filmado de Joaquim Pedro redime ou ao menos poupa vários de seus pecadores inveterados, como acabamos de ver. Taís, apesar de interessada na ascensão profissional e da infidelidade aos companheiros amorosos, resgata Bento e conquista o respeito almejado como jornalista; o Crioulo, até então um marginal, é alçado à condição de super-herói, primeiramente, forjado, depois, legítimo; Bento, por sua vez, um aviador e amante de pouca atitude, transforma-se

¹²⁵ No segundo dos três seguimentos do filme, testemunhamos, não sem certa perplexidade, as imprecações, ofensas e agressões mútuas do casal de velhos João e Amália (Jofre Soares e Carmen Silva); no terceiro, tornamo-nos cúmplices das ofertas de serviços “extras” do advogado Osiris (Lima Duarte) à sua “fragilizada” e “pudica” clientela de mulheres.

num santo capaz de levitar e, mesmo com a punição do desfecho, ganha uma segunda chance pela generosidade de Crioulo; OB e demais jornalistas safam-se a despeito de suas irresponsabilidades e crimes cometidos; mesmo Larroque, em toda a sua truculência e barbárie, não conhece final punitivo. Todas essas trajetórias são “representações parciais”, como quer Eisenstein (2001), da ideia geral que parece guiar o texto: a redenção pelo excesso de pecado, premissa adequada ao arranjo social brasileiro, permeado por inversões, hipocrisia e desigualdades. O que é, afinal, o pecado na realidade tão perversa da vida nos trópicos?

1.4 Brasília: as contradições persistem

Nas produções de Joaquim Pedro, os espaços em que as tramas se desenrolam não podem ser tomados como mero acessório ou escolhas aleatórias. Ao contrário, exercem função narrativa relevante em cada filme.

Em *Couro de gato*, por exemplo, a favela carioca comparece, num tratamento lírico que evita clichês e comisseração exacerbada e enfatiza as ligações entre esse espaço marginalizado e os mais privilegiados na grande cidade. Além disso, a escolha dramática tão única do garoto – se toma o gato como animal de estimação ou como fonte de algum dinheiro para sobrevivência¹²⁶ – é peculiar de um local caracterizado por carências de toda ordem. A cidade do Rio de Janeiro ainda marcaria presença em outros filmes do diretor, como *Macunaíma*, *Guerra conjugal* e *Vereda tropical*, em diferentes nuances. No primeiro caso, substitui a industrializada São Paulo do livro de Mario de Andrade, acolhe o herói-retirante e lhe cai bem na prática de sua malandragem e no gosto pelo consumo na sociedade de massas¹²⁷. Funciona também como mais uma representação da tese desenvolvida pelo longa-metragem, a sobreposição entre o arcaico e o moderno, conforme argumenta Xavier (1993), pois, na configuração da cidade do Rio de Janeiro, a beleza natural coexiste com a arquitetura da grande cidade¹²⁸. Na adaptação dos contos de Dalton Trevisan, por sua vez, ainda que as ações do filme (as batalhas cotidianas da vida conjugal) se desenvolvam no espaço fechado da casa ou do apartamento, os contornos inconfundíveis da cidade surgem pela ampla janela da propriedade de João (Carlos Kroeber), que tenta seduzir o amigo cafajeste Dr. Osíris (Lima

¹²⁶ Por isso, Lima Junior (2006, p. 45) afirma que, em *Couro de gato*, “a crueldade convive com o belo em sua forma mais simples. E esse já é o cartão de apresentação de um dos temas mais centrais na obra de Joaquim Pedro de Andrade”.

¹²⁷ Inicialmente, no entanto, a recepção é hostil. O motorista do caminhão pau-de-arara que transportara Macunaíma, seus irmãos e demais imigrantes avisa: “Se o governo encontrar vocês, vai todo mundo preso de volta pra roça” [...]. “Já tem mendigo demais na cidade”, como se o destino deles ali já estivesse traçado, ou melhor, já tivera sido percorrido por muitos outros antes deles (ANDRADE, 1969).

¹²⁸ O grande plano em que Macunaíma contempla a cidade de longe, pouco depois de descer do caminhão pau-de-arara, é bastante exemplar nesse sentido.

Duarte). Sobre a imagem do Pão de Açúcar ao fundo, o primeiro profere então seu discurso misógino¹²⁹, o que nos leva a questionar: a fala simplesmente explicita sua aversão às mulheres ou excede os limites da diegese? Trata-se, no último caso, de um comentário oblíquo a respeito da condição a que a sociedade brasileira estava então submetida? Tratamento bastante distinto recebe o espaço em *Vereda tropical*, com muito mais alternâncias entre o fechado e o aberto, o público e o privado. No curta-metragem, a Ilha de Paquetá emoldura, de forma tão irônica quanto gentil, a tara de um professor universitário por suas melancias. Esse espaço natural contrapõe-se ainda à cenografia *kitsch* do número musical intermediário de Carlos Galhardo ao final do curta-metragem, em mais uma representação da sobreposição entre o moderno e o arcaico na sociedade brasileira: de um lado, a liberdade sexual da personagem central com sua fruta predileta e uma amiga; do outro, a música romântica e pudica de uma das mais tradicionais vozes do rádio nacional.

Em *O Padre e a moça* e *Os Inconfidentes* é a vez dos espaços mineiros. No primeiro caso, São Gonçalo do Rio das Pedras, na Serra do Espinhaço, vilarejo “revolucionado” pela equipe durante a produção do filme, surge tanto como força castradora do desejo entre o padre e a moça quanto símbolo de comunidades arrasadas pela mineração, decadentes e sem qualquer perspectiva. No longa-metragem sobre os “heróis”¹³⁰ da Inconfidência Mineira, em lugar de cartões postais e obras de Aleijadinho, espaços fechados e prosaicos, na representação, via cenografia, de “uma rebelião que foi [...] mais sonho que gestos [...]”, mais palavra do que ação (AVELLAR, 2007, p. 370).

Em *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*, por sua vez, como notamos, as ações se desenvolvem na capital do país e na região denominada Planalto Central. Ao longo do roteiro, o leitor-espectador se depara tanto com a Brasília dos cartões postais, com seu imenso lago Paranoá e suas superquadras, quanto a periférica, com suas cidades-satélites sem qualquer planejamento e instalações peculiares¹³¹; tanto a Brasília dos poderosos, de fartas refeições e relações promíscuas entre militares, imprensa e detentores do capital, quanto a da imensa massa de marginalizados e miseráveis, como Crioulo; tanto a Brasília mística e

¹²⁹ “Toda fêmea é uma flor podre. Sob o perfume, a catinga da cadela molhada de chuva” (ANDRADE, 1975).

¹³⁰ As aspas também podem ser estendidas ao Tiradentes do filme de Marcelo Gomes, *Joaquim* (2017), cuja tese é semelhante à do longa de Joaquim Pedro, ao ressaltar o comportamento egoísta e inconsequente do alferes, bem como sua relação com a elite da época.

¹³¹ Em alguns momentos, o retrato das áreas periféricas é *sui generis*, como este, que precede a invasão do céu: “Uma bela tarde, carros luxuosos chegam a Ceilândia, cheios de lindas mulheres e de gays deliciosos. Quase todos usam óculos escuros e estão sem maquiagem. Alguns dirigem os próprios automóveis, outros se servem de motoristas fardados. Em algum ponto agitado e pobre da cidade, todos param e descem para tomar refrigerante em um botequim bem popular. Uns protestam, outros se divertem com a sujeira local. Informam-se sobre a localização de um salão de beleza, a Soceila, e partem para lá distribuindo gorjetas a torto e a direito” (ANDRADE, 2018, p. 43-44).

selvagem dos eremitas¹³², quanto a terrena e urbana, repleta de apartamentos e suas orgias movidas a álcool e cocaína; tanto a Brasília de gestos solidários e benevolentes, como a partilha dos amantes e o resgate de Bento nos braços de Crioulo, quanto a de extrema violência, como a execução empreendida por Larroque; em suma, tanto a Brasília moderna e do exercício da liberdade quanto a repressora, a dos favores e, portanto, atrasada e arcaica. Dessa forma, o roteiro não filmado de Joaquim Pedro exhibe lúcido comentário sobre o projeto da capital do país e as contradições de sua execução, bem como dialoga com outro de seus filmes, o documentário *Brasília: contradições de uma cidade nova*.

Como sabemos, Brasília, cuja inauguração se deu em 1960¹³³, contou com Lucio Costa (em provável indicação do pai de Joaquim Pedro, Rodrigo Mello Franco de Andrade) no desenvolvimento do “plano piloto” e teve Oscar Niemeyer à frente da divisão de arquitetura, num projeto urbano arrojado e inovador. Naquele contexto, a cidade fora concebida como “um modelo arquitetônico contemporâneo e a esperança de uma capital nacional que traduzisse toda a potencialidade de um país que já nasceu ‘moderno’, e era capaz de superar todas as contradições de sua formação histórica”, numa atmosfera de otimismo e progresso (SILVA, 2016, p. 303). Tratava-se, portanto, de um projeto símbolo da modernidade e da industrialização do país, meta-síntese da administração e da política desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek.

Apesar de toda a sua magnitude, propaganda a seu favor e o entusiasmo generalizado com a nova capital, muitas foram as críticas, tanto do ponto de vista político quanto urbanístico. A esquerda via no empreendimento uma espécie de subterfúgio da situação para não se debater a necessidade premente da reforma agrária, até hoje não implementada em nosso país; no âmbito técnico, alegou-se que a concepção original da cidade era falha porque não considerava

as possibilidades de sua expansão urbana e regional. O próprio edital do concurso para escolha do Plano Piloto não continha setas indicadoras para o desenvolvimento de uma aglomeração urbana. Paradoxalmente, sabe-se que Brasília teria a função de incentivar e direcionar o crescimento do interior do Brasil, a fim de desaglomerar o sudeste do país, inexistindo nela mesma o setor de atividade secundário (OLIVEIRA, 2008, p. 50).

¹³² Ao acompanhar Bento em seu trajeto até o sítio dos eremitas, o leitor-espectador encontra descrições do tipo: “[...] uma paisagem fantástica, dominada por surpreendentes e caprichosas formações erodidas. Torres, colunas, arcos, totens, formas que lembram esculturas pré-colombianas erguem-se do chão. A vegetação raquítica e quase desértica do cerrado é suavizada aqui e ali por uns raros ipês amarelos em floração” (ANDRADE, 2018, p. 26).

¹³³ Para a inauguração, o presidente Juscelino Kubitschek encomendara inclusive a obra “Brasília – Sinfonia da Alvorada” a Tom Jobim e Vinícius de Moraes, para a realização de um espetáculo sinfônico. No entanto, a obra acabou sendo gravada somente no final de 1960 e lançada em disco no ano seguinte (ROSADO, 2008).

O ritmo intenso da migração para a região, a destinação dos blocos residenciais da cidade para o funcionalismo público e a necessidade da construção de abrigos para os operários acabaram por provocar a eclosão de uma série de comunidades no entorno de Brasília, em tudo opostas ao do projeto original, sem nenhuma ou pouquíssima infraestrutura. Antes mesmo da inauguração, teve início o processo de “desativação e remoção dos acampamentos de obras e a erradicação de favelas nas proximidades do Plano Piloto [...]”, com a transferência dos candangos “para as recém-criadas cidades-satélites de Sobradinho e Gama no início da década de 60 e para expansões de pequenos núcleos urbanos já existentes em Taguatinga” (OLIVEIRA, 2008, p. 63).

Essa avaliação mais crítica sobre a capital e as consequências do desenvolvimento forçado do Planalto Central foram discutidas por Joaquim Pedro e demais roteiristas em *Brasília: contradições de uma cidade nova*¹³⁴. Como os demais exemplares da porção documental da filmografia do cineasta – *O Mestre de Apipucos, O Poeta do Castelo, Garrincha, alegria do povo, Cinema Novo, A Linguagem da persuasão e O Aleijadinho* –, *Brasília...* é um documentário que se rende a uma realidade mais imediata apenas para problematizá-la por meio do texto verbal, proferido pelo narrador, e por meio do engenho cinematográfico, via construção dos planos e montagem. Em análise do conjunto das produções documentais de Joaquim Pedro, Araújo procura demonstrar como essas se revelam sensíveis à realidade e ao tema abordado, sem negligenciar as preocupações estético-ideológicas. Assim, para a professora e pesquisadora, seus documentários são:

[...] criteriosos ensaios, espaços privilegiados para o desenvolvimento de idéias e leituras sobre os temas em que se lançam. Não é tanto mostrar, mas analisar o que está sendo mostrado – e como. Por isso quaisquer que sejam os temas abordados nesses filmes há sempre o movimento reflexivo, que vai procurar [...] colocar em questão a atuação do artista/intelectual. Arma-se um intenso diálogo entre o movimento para o exterior (o país, a cultura) e para o interior (o próprio processo de criação) que expõe o quanto essas duas esferas se entrelaçam e interpenetram (ARAÚJO, 2004, p. 259).

Em *Brasília: contradições de uma cidade nova*, o texto em voz over (Ferreira Gullar) e os planos meticulosos e plásticos do início do documentário exaltam o plano piloto da cidade e o arrojo do projeto, com suas superquadras, apartamentos, áreas de lazer e espaços

¹³⁴ Em relato sobre o período de realização do documentário, Jean Claude-Bernardet (2004, n.p.), roteirista e assistente de direção no projeto, traz algumas informações curiosas sobre a produção, como a exibição distraída de uma máquina Remington no curta em lugar de uma Olivetti (essa era a contrapartida exigida pelos produtores), a recusa de Niemeyer em apoiar o filme, a sua repentina exibição no Festival de Brasília e a decisão de Joaquim Pedro em não apresentá-lo à censura, tendo a cópia sido depositada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

culturais ao acesso de todos, sem distinção de classes sociais. Da beleza e utopia da primeira parte, passa-se, no entanto, para o caos e a distopia da segunda metade do documentário, que se volta para as cidades-satélites e sobretudo seus habitantes, por meio de entrevistas contundentes e desconcertantes, a revelar as condições adversas de trabalho, transporte, moradia e sobrevivência dos operários e seus familiares, as estratégias dos empreiteiros para sonegar impostos e direitos, a perversidade da prática de pagamentos (atraentes no início da contratação, defasados na continuidade dos trabalhos), a inoperância dos sindicatos, um cenário, enfim, que em nada faz lembrar o projeto inicial.

No plano formal, a fim de expressar tamanhas discrepância, divisão e desigualdade incrustadas na capital, tratamentos também diferentes a cada uma das partes:

Aos planos das fachadas, interiores e imagens aéreas do plano piloto mais nobre, [o filme] reserva movimentos de câmera [...] estáveis, lineares, que traçam percursos muito elegantes e “apolíneos”, no sentido que acompanham as linhas harmoniosas e equilibradas da arquitetura. Há um quê de solenidade e ao mesmo tempo de distanciamento [...].

À medida que o filme começa a se afastar das esferas mais privilegiadas da cidade, a câmera vai abandonando a estabilidade do tripé. [...]. A presença humana é que parece desestabilizar a câmera. Mais precisamente, a presença dos excluídos. A contradição dos termos – excluídos e presentes – já expõe o incômodo. Eles não deveriam mais estar ali. Indispensáveis para a viabilização física do projeto, tornaram-se em seguida empecilhos para a concretização do ideal inicial de modernidade e democracia (ARAÚJO, 2004, p. 240-241)¹³⁵

O documentário reserva ainda uma sequência à UNB, pontuando que sua concepção como vanguarda do ensino superior no Brasil não se confirmara, até retornar ao plano piloto. Em seu desfecho, o texto em voz *over* afirma que Brasília, a despeito de sua “moderna técnica urbanística” e “total liberdade imaginativa”, bem como o intuito de se apresentar como “uma cidade justa, sem discriminações sociais”, acaba por reproduzir os problemas e desigualdades de outros centros urbanos brasileiros. Revela-se, portanto, progressista e retrógrada ao mesmo tempo. O texto final promove ainda um paralelo entre a capital e a arte nacional, podendo-se incluir aí o próprio Cinema Novo¹³⁶, em seu elitismo e paternalismo: “ao expelir de seu seio

¹³⁵ Leitura semelhante é feita por Mattos (2007, n.p.), para quem a mudança súbita na forma de registro no documentário (de planos elegantes para a agitação da câmera na mão) remete-nos à de “*Garrincha, alegria do povo*”: depois da exaltação, vinha o comentário crítico como uma ducha fria”.

¹³⁶ Essa leitura é também proposição de Araújo (2004, p. 244): “Descobre-se que *Brasília: contradições de uma cidade nova* é também um filme sobre as contradições do Cinema Novo, impulsionado por um projeto – de cinema, de Brasil – moderno, mas que apesar de toda a ‘liberdade imaginativa’ esbarrava no desafio de alcançar ‘a maioria do povo’”.

os homens humildes que a construíram e os que a ela ainda hoje acorrem, Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira, fora do alcance da maioria do povo” (ANDRADE, 1967).

Como podemos notar a partir desse breve comentário acerca de *Brasília: contradições de uma cidade nova*, todas as preocupações presentes no documentário foram retomadas, de algum modo, no projeto ficcional *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*, cujo retrato da capital procura dar conta de suas contradições, indo das áreas centrais para as periféricas, do centro do poder para a margem, do moderno para o arcaico, do real para o absurdo. De igual maneira, o roteiro não filmado também promove uma reflexão sobre os limites da arte e a dificuldade do diálogo com o público, colonizado sobretudo pelos produtos culturais norte-americanos. Essas questões se manifestam na descrença evidente do roteiro pelo realismo político e pelo engajamento à moda antiga e em sua verve popular e debochada, na busca pelo reencontro com o espectador. Por fim, pode-se afirmar que a caracterização crítica da capital em *O Imponderável Bento* seja talvez ainda mais contundente do que no documentário: neste, Brasília ainda permite que a esquerda, se a esse espectro político relacionarmos os realizadores do filme, atue e denuncie de modo explícito as desigualdades promovidas pela cidade e pelos detentores do poder; naquele, a capital aniquila as forças (nas figuras de Mauro e da personagem assassinada por Larroque) que ousam se opor ao poder instituído, embora abrace Bento, um santo luxurioso. As contradições da cidade (já não tão) nova persistem.

2 PARA ALÉM DA CASA-GRANDE, HÁ TODA UMA SENZALA E CIA

Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil. Por isso acho importante fazer Casa-grande, senzala & cia (ANDRADE, 1988, n. p.).

O filme em si jamais fora concretizado, ou melhor, suas imagens foram registradas e projetadas apenas por palavras, essas que tanto animam o cinema de Joaquim Pedro, por meio de roteiros, exercícios de adaptação da literatura brasileira ou diálogos afiados e inusitados em seus filmes. Não por acaso, após a leitura de *Casa-grande, senzala & cia*, Lúcio Costa afirmou, sem saber que, na verdade, “profetizava”: para ele, o roteiro mostrava-se “tão bem escrito e estruturado” que dispensava “complementação visual” (GALANO, 2001, p. 235). O comentário de Ismail Xavier (2002, p. 1), quando da publicação do roteiro, embora não advogue pela autonomia total do gênero, vai na mesma direção, ao destacar que a sua leitura “vale *per se*”, não devendo receber “apenas a atenção de potenciais diretores de um filme que o cineasta não pode realizar antes de sua morte¹³⁷”. Entre os comentários em torno do roteiro, verifica-se, portanto, a mesma exaltação da força expressiva do texto de Joaquim Pedro, tal como observamos nas críticas a respeito de *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*.

Orçado em cerca de três milhões de dólares – a serem providos pelo governo espanhol, governo de Pernambuco e Embrafilme, além do apoio de Portugal e Holanda em pesquisas e envio de réplicas de naus dos séculos XVI-XVII –, *Casa-grande, senzala & cia* tinha algo de inusitado: tratava-se do primeiro projeto, na trajetória de Joaquim Pedro, desenvolvido a partir de uma encomenda (ANDRADE, 1988, n.p.). Em texto anexado como material extra da publicação do roteiro, em edição da Aeroplano ainda mais luxuosa do que as duas de *O Imponderável Bento*, o produtor Marcelo Pietsch França (1947-2011) relata a gênese e a saga da adaptação do estudo de Gilberto Freyre, publicado, por sua vez, em 1933. A ideia teria surgido em Londres, na casa de Caetano Veloso, em 1971, enquanto Marcelo e o músico tropicalista assistiam a um programa de televisão sobre o império persa (FRANÇA, 2001, p. 25). No entanto, o primeiro tratamento do roteiro, escrito por Gilberto Loureiro, viria

¹³⁷ Em matéria para o jornal *O Globo*, em que Joaquim Pedro discorre sobre as primeiras sessões de quimioterapia a que havia sido submetido e sobre as dificuldades em torno do projeto *Casa-grande*, a entrevistadora, Teresa Cristina, relata a breve conversa que teve com a mãe do cineasta ao sair da casa da família: “Depois de terminada a entrevista, dei uma passadinha no primeiro andar, para dar um beijo em Dona Graciema [...]. Vi aquela senhora delicada e lúcida nos seus 90 anos, tomando seu drinque e assistindo à televisão. No meio da conversa, ela comentou: ‘– Fico tão preocupada com o Joaquim... Os médicos não estão conseguindo detectar o fungo transmitido por morcego que ele pegou numa dessas viagens à procura de locações para o filme. Deus queira que ele fique bom logo [...]’. Naquele momento compreendi a generosidade de Joaquim Pedro, ao silenciar sobre o que ele sabia e, mais do que sabia, sentia” (ANDRADE, 1988, n. p.).

à luz apenas dez anos mais tarde, em 1981. Após diversas tentativas de levar o projeto a cabo, ele foi finalmente oferecido, em 1986, a Joaquim Pedro, que não se entusiasmara com a ideia em princípio, muito provavelmente por conta da negativa, recebida em junho daquele ano, para a produção de *O Imponderável Bento*, seu único roteiro original (não adaptado) (GALANO, 2001, p. 19).

De todo modo, o cineasta assumiu o projeto, sob uma condição: a de ter autonomia para elaborar seu próprio texto. Assim, durante cerca de seis meses, seguiu-se intensa rotina de trabalho, que contou com: a assessoria dos historiadores Dirceu Lindoso e Joel Rufino, as co-roteiristas Alice de Andrade (filha do cineasta) e Anna Maria Inneco¹³⁸, a leitura de cerca de duzentos livros – dentre eles, *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda –, a aprovação de Gilberto Freyre, viagens ao nordeste e à Europa em busca por locações e recursos e, finalmente, um período de pré-produção que reuniu cerca de cinquenta pessoas, em Botafogo, no Rio de Janeiro, “como uma colmeia ativíssima, no desenho de figurinos e de plantas de espaços cenográficos; na análise técnica das filmagens; na articulação dos meios financeiros [...]; em testes de atores; em levantamentos bibliográficos e iconográficos [...]” (GALANO, 2001, p. 22). As fotografias do período de pré-produção, publicadas como material complementar ao roteiro, indicam também que o longa contaria, no elenco, com a participação de parceiras de longa-data de Joaquim Pedro, como Ítala Nandi e Dina Sfat. Revelam ainda o encaminhamento avançado da trilha sonora do filme, a cargo de três dos maiores nomes da música popular brasileira, Tom Jobim, Gilberto Gil e Chico Buarque, que tinham a incumbência de compor, respectivamente, as faixas para os seguimentos “Brasil edênico”, “senzala” e “festas portuguesas”. Assim, no filme, o país seria discutido e repensado de diferentes formas, desde seus cientistas sociais a alguns de seus compositores, atores e atrizes mais emblemáticos, desde seu passado colonial a seu presente ainda dependente.

Foi assim que, em pouco tempo, *Casa-grande, senzala & cia* ascendeu do posto inicial de uma tarefa pouco instigante para um projeto ambicioso, que vislumbrava na década iminente (1990) e na proximidade de um novo século/milênio (2000) – período de comemoração, para os europeus, de suas conquistas, ou melhor, pilhagens ultramarinas – o momento oportuno para narrar a história do ponto de vista dos “descobertos”, os colonizados

¹³⁸ A parceria entre Joaquim Pedro e mulheres próximas parece ter sido bastante profícua. Além da filha Alice, as companheiras Sarah de Castro Barbosa, Cristina Aché e Ana Maria Galano desempenharam papéis importantes em diferentes projetos do cineasta, seja na produção ou em frente às câmeras.

e espoliados. Por essa e outras razões, *Casa-grande, senzala & cia* é mais do que um filme registrado em forma de roteiro. Trata-se de uma jornada vigorosa,

feita de viagens para locação e testes de elenco; de montagem de inovadores planos de coprodução, de encontros entre técnicos, artistas, cientistas sociais e músicos; de reflexões cada vez mais agudas de Joaquim Pedro de Andrade sobre o cinema – o seu e o de uma época de crise e transição –, sobre a memória e o futuro da humanidade (GALANO, 2001, p. 23).

Figura 5 - Produção de *Casa-grande, senzala & cia*



Fonte: Galano, 2001, p. 239-259.

Os relatos do período de pré-produção de *Casa-grande, senzala & cia*, e, evidentemente, o roteiro em si, apontam para uma série de questões que nos interessam de perto, como a discussão sobre autoria no cinema/roteiro, o retorno da filmografia de Joaquim Pedro ao gênero de filme histórico, o método criativo do cineasta e a principal de suas obsessões: a reflexão permanente sobre a sociedade brasileira, observada aqui em seus períodos mais remotos a partir da revisão crítica da obra de Gilberto Freyre, o que lhe permite explorar o conceito de antropofagia, tão recorrente em sua filmografia, bem como conferir maior destaque aos confrontos entre os grupos distintos dos tempos coloniais (indígenas,

negros e europeus). Todos esses pontos – uns mais, outros menos – serão abordados nas próximas páginas.

2.1 Das diferenças e similitudes

De modo semelhante ao processo criativo de *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*, *Casa-grande, senzala & cia* valeu-se de fontes múltiplas e contou com uma série de colaboradores, o que só faz evidenciar o método sofisticado de composição de Joaquim Pedro e a dimensão do trabalho coletivo no meio cinematográfico, desde a elaboração do roteiro à montagem final e distribuição de um determinado filme. Nesse sentido, além da composição a seis mãos – as de Alice de Andrade, Anna Maria Inneco e Joaquim Pedro –, vale destacar o método de direção que o cineasta pretendia adotar para as filmagens desse projeto.

Em entrevista, quando indagado se teria condições físicas para dirigir um filme com locações tão longínquas, revelou que talvez utilizasse sistema semelhante ao das telenovelas da Rede Globo, em que vários diretores e um supervisor de direção trabalham de forma integrada, e complementa: “Não preciso estar ligado diretamente à preparação das marcações de todas as cenas. O principal está pronto – a concepção, a minha visão sobre o tema” (ANDRADE, 1988, n.p.). A fala de Joaquim Pedro nos permite entrever a relevância do roteiro no interior de seu processo criativo: é ele peça essencial para assegurar o posicionamento autoral. Além disso, fica evidente aí a sua ideia sobre direção como autoria: no caso do projeto em foco, ela não significa necessariamente presença durante as filmagens, mas engenho, concepção, modo de ver. Em *Casa-grande*, sem dúvida, o humor crítico, que rompe com a expectativa realista, a atenção dada aos grupos oprimidos no embate entre classes do período colonial e a antropofagia como traço inerente da identidade nacional, aspectos todos bem delineados já no roteiro, são os mais proeminentes no tocante ao estabelecimento de um ponto de vista específico e autoral sobre o “surgimento da civilização brasileira”. Vale dizer, é claro: esses são aspectos recorrentes na cinematografia de Joaquim Pedro e ressurgem, uma vez mais, no roteiro em análise.

A partir das palavras do próprio cineasta, depreende-se que o seu conceito de autoria no cinema vai ao encontro do posicionamento de Bernardet (1994, p. 31), para quem a questão passa sobretudo pela identificação da matriz temática, melhor depreendida a partir da análise conjunta da filmografia de determinado realizador: “são as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz. O autor é, nessa concepção, um cineasta que se repete [...]”.

Com *Casa-grande, senzala & cia*, Joaquim Pedro tem a oportunidade de revisitar Gilberto Freyre, figura próxima da família¹³⁹ e retratada em seu primeiro filme, *O Mestre de Apipucos* (1959). Recordemos, então, os momentos iniciais da trajetória de Joaquim Pedro a fim de traçar paralelos entre o debute do cineasta e seu último projeto. Na sequência, a discussão nos conduz para um breve comentário sobre a produção de Freyre e seu aproveitamento pelo roteiro.

Por meio da Saga Filmes, uma pequena produtora instalada inicialmente na garagem da casa da família em Ipanema, conforme aponta Araújo (2013, p. 56), Joaquim Pedro obteve financiamento do Instituto Nacional do Livro (INL) e realizou, em 1959, *O Mestre de Apipucos e o poeta do Castelo*, literalmente dois filmes em um, sendo o primeiro sobre Gilberto Freyre e o segundo sobre o poeta (e seu padrinho de crisma) Manuel Bandeira.

O contraste entre o tom e o tratamento formal de cada um dos seguimentos do filme – que foi logo desmembrado em dois –, bem como entre os modos de vida de seus protagonistas, é flagrante. Assim, enquanto vemos *O Mestre de Apipucos* gozar do conforto em sua chácara em bairro da cidade de Recife, entre funcionários da família e visitas ao mar, acompanhamos *O Poeta do Castelo* na preparação do café matinal em seu humilde apartamento da capital carioca e na sua caminhada corriqueira pela Avenida Presidente Wilson, sob o áudio da leitura dos versos “Vou-me embora pra Pasárgada”. No primeiro, os planos mostram-se menos fluidos e explicitamente marcados, “porque construídos quase sempre em cima de ações onde se evidencia o truque da encenação”¹⁴⁰; no segundo, é notável o olhar de inspiração “[...] neorrealista, o olhar afetuoso e demorado sobre ações banais” (ARAÚJO, 2013, p. 75). Se *O Poeta do Castelo* funde o prosaico (cotidiano) e o sublime (arte literária) – fusão mais perfeitamente expressa pelo plano final do curta, cujo movimento panorâmico parte da calçada em direção ao céu (Pasárgada?)¹⁴¹ –, *O Mestre de Apipucos* “insinua uma crítica ao conservadorismo da intelectualidade brasileira, modernista e moderna em alguns aspectos, e em outros incomodamente conservadora. Mais do que esnobe da

¹³⁹ No prefácio à primeira edição de *Casa-grande e senzala*, Freyre agradece ao amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade (pai de Joaquim Pedro), quem o teria animado a escrever e a publicar o estudo (FREYRE, 2006, p. 54).

¹⁴⁰ Essa é, aliás, uma das queixas da esposa de Freyre, Dona Madalena Freyre. Em relato a Araújo (2013, p. 67), alega que Joaquim Pedro “fez encenação e forçou muita coisa para colocar Freyre como um esnobe”, como é o caso da sequência em que o negro Manuel serve o casal à mesa, o que só ocorreu, segundo ela, a pedido do cineasta.

¹⁴¹ Em relato tocante, Domingos Oliveira, assistente de Joaquim Pedro no filme, reproduz as palavras de Manuel Bandeira, ditas enquanto aguardavam a chegada do restante da equipe de produção. O mesmo sentimento de inadequação do poema transparece na fala do poeta na ocasião: “Domingos, esse lugar aqui não é mais o meu. Não existia nenhum desses edifícios e a cidade era outra. Está vendo essa multidão que anda de um lado para o outro? Eu não conheço nenhum deles. Esse mundo não é mais o meu” (OLIVEIRA, 2013, n.p.).

riqueza, Freyre [cujo *mea-culpa* foi expresso em artigo publicado pelo jornal *O Cruzeiro*¹⁴²] surge como apologista da estrutura patriarcal e elitista” (ARAÚJO, 2013, p. 79)¹⁴³. Em suma, os dois curtas guardam de semelhança apenas o viés ensaístico e parcial, o que seria reiterado nos documentários subsequentes de Joaquim Pedro, elaborados entre técnicas do cinema direto e do cinema verdade, com os quais teve contato em suas experiências na França e nos Estados Unidos na juventude¹⁴⁴.

Com o projeto *Casa-grande, senzala & cia*, Joaquim Pedro retorna, portanto, ao universo de seu primeiro filme e, de certo modo, “sela as pazes” com Freyre, que aprovava a versão final do roteiro, ao mesmo tempo que mantém sua visão lúcida sobre a produção do sociólogo. Assim, instaura-se uma espécie de dualismo, oscilante entre adesão e negação ou entre admiração e crítica, de modo que ora o roteiro se aproxima do texto em que se inspirou, ora demarca seu afastamento. Em boa medida, o dualismo que impregna a atitude de Joaquim Pedro em relação à *Casa-grande e senzala* advém da própria obra de Freyre, a qual, por sua vez, a despeito de todos os méritos metodológicos e literários¹⁴⁵, bem como de seu impacto inegável sobre as ciências humanas, suscitou críticas e polêmicas de toda ordem, empreendidas por nomes como Florestan Fernandes, Caio Prado Jr., Fernando Octavio Ianni e Antonio Candido.

Como sabemos, Gilberto Freyre figura, com destaque e pioneirismo, no que Ortiz (2013, p. 609) chama de “plêiade de autores” dedicados à “compreensão, explicação ou

¹⁴² “Sei, agora, por um artigo do sempre admirável Manuel Bandeira, sobre o filme em que aparecemos juntos, que ele está sendo considerado através desse filme, por uns tantos maliciosos, uma espécie de esnobe da pobreza; e eu – ai de mim! – uma espécie de esnobe da riqueza. Pobre riqueza a deste velho morador de Santo Antônio de Apipucos, que só para atender ao pedido de um amigo fraterno concordou em que lhe fixassem em filme – em sínteses um tanto arbitrárias em que se procura documentar antes a casa que a pessoa do escritor – uma sua manhã de vida provinciana e trabalho suburbano” (FREYRE, 1960, p. 54).

¹⁴³ Araújo (2013, p. 80) prossegue e observa já no filme sobre/com Gilberto Freyre uma das forças motrizes do cinema de Joaquim Pedro: “Aqui os sinais estão bem distintos: positivo para o espiritual (Bandeira) e negativo para o material (Freyre). A crise nessa equação vai desencadear conflito nuclear de *O Padre e a moça*, entre a vida espiritual (radicalizada na figura do religioso) e o prazer bem terreno do corpo (a atração entre o padre e moça). Os sinais se invertem quando o prazer físico se impõe, reivindica uma satisfação mais imediata do que a prometida para o reino de Pasárgada. É nesse sentido que certo hedonismo presente na composição de Freyre em *O Mestre de Apipucos* – ainda incipiente e o com os sinais trocados – já esboça o fascínio pelos mecanismos do prazer. Fascínio que se tornará cada vez mais central, e cada vez mais sexualizado, nos filmes de Joaquim Pedro que se seguem aos ‘primeiros tempos’”. Esse hedonismo, acrescentemos, é mais duro e amargo em *Macunaíma* e *Guerra conjugal*, mais solto e absurdo em *Vereda tropical*, *O Homem do pau-brasil*, *O Imponderável Bento* e *Vida mansa*.

¹⁴⁴ Em comentário sobre as produções documentais de Joaquim Pedro, Johnson (1984, p. 3) afirma que o cineasta “funde e confunde arte e realidade. Até o documentário se torna mais um modo de representação, uma construção artística. Essa dialética entre arte e realidade, entre ficção e não-ficção, acompanha Joaquim Pedro de Andrade ao longo de toda a obra”.

¹⁴⁵ Antonio Candido (1993b, p. 83), por exemplo, afirma que a escrita de Freyre em *Casa-grande e senzala* é “surpreendente, nova, de uma beleza como não se tinha visto antes nem se viu depois nos estudos sociais [...]”. Escrita marcada pelos ritmos proustianos, abundante e necessária, sugerindo a complexidade do real [...]”. Para Rezende (2000, p. 307), o estilo de Freyre é “leve” e exhibe “facilidade de construir imagens”.

decodificação do Brasil”, em companhia de outros grandes nomes, como Rocha Pita, Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. e Darcy Ribeiro. De alto teor sexualizado, *Casa-grande e senzala*, que lança as bases de sua teoria, procura delinear a formação da família patriarcal brasileira, com enfoque sobre as relações entre senhores de engenho e escravos africanos, sem negligenciar, é claro, as contribuições indígenas para o caldo social e cultural brasileiro. Atualiza, portanto, “uma preocupação com a identidade nacional como experiência da mestiçagem” (LEHMANN, 2008, p. 372). Essa, em conjunto com outros fatores – “a dispersão da herança”, “a frequente mudança de profissão e de residência”, “o fácil acesso [...] a elevadas posições políticas e sociais de mestiços e de filhos naturais”, “o cristianismo lírico à portuguesa”, “a tolerância moral” e “a hospitalidade a estrangeiros” (FREYRE, 2006, p. 117) –, seria determinante para o apaziguamento ou harmonização dos antagonismos étnicos, sociais e econômicos no Brasil, cujo processo de colonização se deu de modo distinto de outras partes do globo:

A verdade é que no Brasil, ao contrário do que se observa em outros países da América e da África de recente colonização europeia, a cultura primitiva – tanto a ameríndia como a africana – não se vem isolando em bolões duros, secos, indigestos, inassimiláveis ao sistema social do europeu. Muito menos estratificando-se em arcaísmos e curiosidades etnográficas. Faz-se sentir na presença viva, útil, ativa, e não apenas pitoresca, de elementos com atuação criadora no desenvolvimento nacional. Nem as relações sociais entre as duas raças, a conquistadora e a indígena, aguçaram-se nunca na antipatia ou no ódio cujo ranger, de tão adstringente, chega-nos aos ouvidos de todos os países de colonização anglo-saxônica e protestante. Suavizou-as aqui o óleo lúbrico da profunda miscigenação, que a livre e danada, quer a regular e cristão sob a bênção dos padres e pelo incitamento da Igreja e do Estado (FREYRE, 2006, p. 231).

“Nunca na antipatia ou no ódio”, “suavizou-as”, “óleo lúbrico”, “benção”... construções e expressões que se juntam a outras de *Casa-grande e senzala*, como “amortecer” ou “equilíbrio de antagonismos”, e acabam por se revelar demasiadamente brandas ante a violência que recobria as relações entre senhores e escravos, violência que não está, evidentemente, de todo ausente ao longo de sua obra. São recorrentes, aliás, os fragmentos em que Freyre aponta toda a absurdidade perversa da sociedade escravocrata de então. Cardoso (2003, p. 22), por exemplo, afirma que a análise de Freyre, embora se apresente de fato “edulcorada”, acaba por desvendar a condição social tanto do patriarca quanto “das mucamas, dos moleques de brinquedo, das mulatas apetitosas, enfim”, de toda “a trama social existente”, de maneira que desvela também “fortemente o sadismo e a crueldade dos senhores”.

De todo modo, a insistência de Freyre, não sem problematizações, na positividade da miscigenação e na ideia de harmonização entre grupos tão distintos corroborou para o acirramento de uma das maiores controvérsias suscitadas por *Casa-grande e senzala*: o conceito de “democracia racial”, atribuída à obra por leituras apressadas, porém não encontrada nela e em nenhum dos escritos de Freyre, segundo Lehmann (2008). No máximo, o sociólogo teria dito, “na maior parte em palestras e declarações para um público de fala inglesa, que o Brasil poderia estar a caminho de uma ‘democracia étnica ou racial’” (LEHMANN, 2008, p. 373). Por outro lado, o próprio Lehmann não poupa críticas aos pressupostos de *Casa-grande e senzala*, sobretudo por conta da omissão do coronelismo nefasto da política patriarcal analisada:

Não é por mero acidente que, em *Casa-Grande e senzala*, o autor não traslada sua virulenta e detalhada denúncia dos efeitos do latifúndio e da monocultura, que o caracteriza, sobre a nutrição, a saúde e a ecologia [...] para uma descrição, e muito menos uma análise, dos mecanismos do poder de Estado que os perpetuaram. Isso porque teria significado aproximar-se demais de uma atribuição de responsabilidade a famílias identificáveis, detentoras do poder político, ameaçando seu *status* de guru suprapolítico de Recife (LEHMANN, 2008, p. 375).

A crítica de José Luiz Passos, em artigo que salienta a filiação de Freyre ao modernismo em diferentes nuances¹⁴⁶, caminha em sentido semelhante, ao menos no que se refere ao impulso em deslindar as contradições do pensamento do sociólogo, moderno e, ao mesmo tempo, acalentador de uma certa nostalgia:

Último grande suspiro exalado pela antiga ordem patriarcal num arremate final de reconsideração de seu próprio processo histórico de formação, dominação e decadência, a obra de Gilberto Freyre – principalmente entre as décadas de 10 e 50 – pode ser entendida em parte como sintoma de uma crise que procura reabilitar valores e tradições por um espasmo terminal e contraditoriamente moderno (PASSOS, 1995, p. 82)¹⁴⁷.

¹⁴⁶ “A obra de Gilberto Freyre do período de 30 [...] triangula com o que foi produzido durante os anos 20 pela força de renovação estética [...] e com o desenvolvimento da prosa ficcional de 30 no Nordeste, veio que realiza uma ‘refundação’ do Brasil pela pesquisa de universos e problemas locais através dos novos recursos expressivos conquistados pela geração modernista. Sua obra, então, entrecruza-se com as realizações da poesia de vanguarda do Recife dos anos 20 – principalmente através dos poetas Joaquim Cardozo (1897-1971) e Ascenso Ferreira (1895- 1965) – e com o resultado ficcional dos romancistas de 30, com destaque para os trabalhos de José Lins do Rego (1901-1957), pessoalmente influenciado pelo autor de *Casa-grande e senzala*” (PASSOS, 1995, p. 81).

¹⁴⁷ De modo semelhante, reflete Cardoso (2003, p. 22): “Por mais que ele [Freyre] valorize a cultura negra e mesmo o comportamento do negro como uma das bases da brasilidade e que proclame a mestiçagem como algo positivo, no conjunto fica a sensação de uma certa nostalgia do ‘tempo dos nossos avôs e bisavôs’. Maus tempos, sem dúvida, para a maioria dos brasileiros”.

Leitor atento, Joaquim Pedro, em entrevista à época de pré-produção de *Casa-grande, senzala & cia*, mostra-se consciente das contradições e ambiguidades da obra que adaptava para o cinema, como se pode verificar no fragmento a seguir. Cuidadoso em suas palavras, é a vez do cineasta manifestar o seu *mea-culpa*, ao argumentar que os méritos e deméritos de *Casa-grande e senzala* são oriundos das mesmas fontes: de sua literariedade e do recorte estabelecido por Freyre. Na mesma fala, Joaquim Pedro procura salientar ainda o que, para ele, não obteve a devida atenção no estudo, mas foi devidamente explorado pela trama do roteiro, o que denomina de “grandes movimentos da história”. Assim se expressa o cineasta sobre o original e a adaptação:

A polêmica que o livro gerou¹⁴⁸ [...], a meu ver, decorre de uma qualidade dele, que resulta, de certa maneira, também em uma limitação. Gilberto é, antes de mais nada, um excelente escritor, imprevisto, irônico, moderno até hoje [...]. Ele concentrou sua pesquisa na relação entre senhores e os escravos e na descrição da família patriarcal brasileira, que teve, evidentemente, um papel de maior importância, tanto uma quanto a outra, no desenvolvimento da economia da história social e política do Brasil. No entanto, os grandes movimentos históricos ficam bastante à margem do livro, frequentemente relegados às notas de fim de capítulo [de fato extensas e acrescentadas pelo autor nas inúmeras edições da obra] (ANDRADE, 2001, p. 253).

Assim, de modo distinto da estratégia adotada por Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala*, cujo olhar se volta para o particular e o detalhe para interpretar o todo, e da metodologia do próprio Joaquim Pedro em *O Mestre de Apipucos*, curta que se concentra na vida privada e abastada do sociólogo como forma de aludir ao aspecto tradicional do pensamento de Freyre, o roteiro *Casa-grande, senzala & cia* volta-se para a os “grandes movimentos históricos” e procura dar conta de todos os grupos étnicos e políticos em confronto nos tempos coloniais, com suas alianças por conveniência e também rupturas incontornáveis, na montagem de uma espécie de painel bélico-cultural efervescente. Por conta de seu interesse nos confrontos, Ismail Xavier argumenta que o roteiro não promove qualquer “elogio” à miscigenação, caminhando, na verdade, em direção oposta:

[...] sua atenção aos grandes conflitos de classe e etnia – batalhas entre índios e portugueses, o ataque ao quilombo dos Palmares – desenha um

¹⁴⁸ Notemos que Joaquim Pedro, ao final da década de 1980, já se referia às polêmicas de *Casa-grande e senzala* no passado. De fato, muitas delas, alimentadas pelo próprio autor – como sua simpatia pelo golpe de 64 (conferir o artigo de Barreto, 2004) –, arrefeceram-se em tempos mais recentes. Trabalhos consistentes, como o de Ricardo Benzaquen de Araújo (1994), vêm recuperando a necessidade da obra de Freyre para se compreender o Brasil atual, sem, com isso, negligenciar seus aspectos problemáticos.

império da violência que insere os dados de permanência [...], numa perspectiva disposta a sublinhar, mais do que tudo, os limites da convivência tolerável e da mistura dos códigos na casa-grande ou nos aldeamentos (XAVIER, 2002, p. 3).

Nesse “império de violência” generalizada, vitórias são sempre ambíguas e espreitadas por derrotas, como bem ilustra a sequência noventa e cinco do roteiro. Nela, o senhor de engenho Joaquim, seu filho Domingos e seus homens investem contra um quilombo. Após muitos “tiros”, “flechas”, “pânico”, “mortes” e “fugas precipitadas”, a narração se encerra da seguinte maneira:

Selvagemmente os invasores atiram-se sobre eles e vão decapitando as cabeças de todos que encontram. Domingos e seu pai dão gritos de vitória, tiros para o ar e brindam com aguardente o que na verdade parece ter sido uma derrota. Perderam muitos homens em relação aos que mataram. Não fizeram prisioneiros que pudessem vender. Não têm o que comer e beber, fora o pouco que ainda lhes resta (ANDRADE, 2001, p. 181).¹⁴⁹

Essa diferença entre o roteiro e o estudo de Freyre decorre tanto da perspectiva adotada em cada um dos trabalhos – maior ou menor ênfase aos grandes conflitos e à violência das relações na sociedade colonial –, quanto das possibilidades das mídias para as quais foram concebidos. Assim, em lugar da reflexão e do comentário, mais apropriados ao discurso ensaístico, entram as ações em *Casa-grande, senzala & cia*. De certa forma, o título do roteiro já aponta esse caminho, ao acrescentar a abreviação “cia” ao original de Freyre, adição relacionada, segundo o próprio Joaquim Pedro (2001, p. 253), à “ênfase que se dá no filme à presença dos índios [entre outros grupos] e aos grandes movimentos da história, a seu lado mais épico, de mais ação, que para nós, considerando que o veículo é o cinema, tinha de ser mais aproveitado que no livro [...]”.

Casa-grande, senzala & cia atualiza, portanto, a preocupação do cineasta com um cinema genuinamente popular, capaz de alcançar e mobilizar o grande público, sem abandonar a perspectiva autoral, esse que foi um dos grandes dilemas do grupo cinemanovista e que talvez tenha alcançado o seu ápice, no caso da produção de Joaquim Pedro, em *Macunaíma*, dadas a penetração desse longa-metragem junto aos espectadores e a complexidade da sobreposição de camadas de discursos na adaptação da rapsódia de Mario de

¹⁴⁹ Sequências como essa não faltam ao texto de Joaquim Pedro, afastando o roteiro não filmado do material que lhe serviu de base, se não do todo, ao menos de alguns de suas colocações, como a seguinte: “Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se **constituiu mais harmoniosamente** quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo do aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasado pelo adiantado; no máximo da contemporização da cultura adventícia com a nativa [...]” (FREYRE, 2006, p. 160, grifo nosso).

Andrade (modernismo, tropicalismo, chanchada, antropofagia, luta armada contra a ditadura etc.).

Apesar do interesse pelo passado nacional e seu caráter épico, *Casa-grande, senzala & cia* evita, no entanto, “a solenidade do tema, o peso da História, a pecha de ‘filme histórico’, como o próprio Joaquim Pedro já tinha feito em *Os Inconfidentes*” (BENTES, 1996, p. 158). Como vimos, nesse longa-metragem, a caracterização da Inconfidência Mineira se dá sem qualquer pompa tampouco grandes movimentações. Além disso, há todo um despojamento quanto à cenografia e figurinos, Tiradentes e os demais dirigem-se frontalmente para a câmera em algumas ocasiões, enquanto a sequência derradeira do longa promove uma sobreposição entre períodos históricos distintos (1789 e décadas 1960-70), de modo a explicitar a tese de Joaquim Pedro¹⁵⁰. Essas e outras estratégias acabam por afastar *Os Inconfidentes* da tradição dos filmes históricos. Em *Casa-grande, senzala & cia*, elas são outras, porém o efeito de distanciamento e a maneira de lidar com fatos históricos são semelhantes. O tom tragicômico de algumas sequências do roteiro, a sua intermedialidade e seu desapego por figuras heroicas capazes de conduzir os acontecimentos são algumas das estratégias utilizadas a fim de romper com a expectativa realista-naturalista e “rebaixar” a história. Além disso, de modo bastante próximo ao de *Os Inconfidentes*, o roteiro não filmado se utiliza do discurso histórico como uma espécie de “escudo” para discutir o presente, ao buscar compreender as raízes de traços perenes da identidade nacional, como a sobreposição entre o arcaico e o moderno, cujo acirramento se deu com o golpe de 1964. Nesse sentido, o roteiro não filmado concebe

[...] o Brasil colonial como um mergulho grotesco na desrazão, dentro da ênfase radical, dada pelo cinema da época, ao desastre da formação nacional. Afinal, desde *Terra em transe*, o cinema havia interpretado o golpe militar como revigoramento e vitória de longo prazo do patriarcalismo que aportou em praias brasileiras e se instalou na casa-grande, associado a partir de 1964 à tecnocracia moderna. O que se expressa no roteiro é uma visão que [...] está disposta a navegar dentro desse mesmo pressuposto: a combinação do moderno e do arcaico é uma fórmula assumida pelo golpe numa visada de longa duração (XAVIER, 2002, p. 4-5)

¹⁵⁰ “*Os Inconfidentes* [...], na verdade, trata de uma repressão brutal, de caráter policial, que desabava sobre artistas, revolucionários de formação de classe média ou burguesa, que eu conhecia bastante naquela época, e que tinham como resposta ao sonho de liberdade e avanço no Brasil a mais cruel das repressões, inclusive de natureza material” (ANDRADE, 2001, p. 256).

Encaminhando nossa discussão para uma análise mais de perto de alguns dos aspectos de *Casa-grande, senzala & cia*, esse roteiro, em comparação à versão publicada de *O Imponderável Bento*, apresenta cabeçalhos (*slug lines*) em formato mais tradicional, com indicação do local, tipo de cena e período do dia. Para a sua primeira sequência, por exemplo, temos: “praia virgem, externa, manhã” (ANDRADE, 2001, p. 28).

Por outro lado, o texto mantém o traço incomum à maior parte dos exemplares do gênero, o de atribuir títulos para cada seguimento. Esses títulos são, em sua maioria, apenas indicativos e sintetizam a ação principal da sequência, como: “Início da catequese” (ANDRADE, 2001, p. 39), “Escravos novos chegam ao Freguesia” (p. 103), “Pileque de Ana Roiz” (p. 113) e “Índia foge pela noite” (p. 169). Outros são menos literais, como no roteiro sobre o santo libidinoso, e criam certa expectativa para o que se lerá e fazem uso do humor, tais como: “Terreal paraíso” (p. 28), “Boca infernal” (p. 45), “*Te-deum* de ressaca” (p. 79), “Sepultura silvestre” (p. 143), “Duas sacanas” (p. 163) e “Atolando o pé em carne” (p. 52). O último é de particular interesse por ter sido retirado do texto de Freyre¹⁵¹ e pelo fato de transmitir ao leitor, em princípio, a impressão de se referir à tradição indígena da antropofagia, o que não se confirma durante a leitura da sequência. Trata-se, na verdade, de uma alusão aos desejos sexuais latentes de padre Manuel, quem, ao aportar e tocar “o pé na água rasa”, em visita a um pequeno povoado, “despenca oniricamente por entre índias nuas e lindas que nadam num cardume, no mar enluarado” (ANDRADE, 2001, p. 52).

Quanto às didascálicas, indicadas entre parênteses, elas irrompem raramente ao longo das noventa e oito sequências de *Casa-grande, senzala & cia*, enquanto os comentários surgem com relativa frequência. Esses, por sua vez, trazem contextualizações históricas, informações de ordem técnica para as filmagens e a montagem ou ainda indicam a trilha a ser executada. Em todos os casos, o efeito é o mesmo, pois suspendem a narração-descrição e os diálogos, e conduzem o leitor-espectador a um espaço-tempo que não o da diegese, uma instância extratexto, de modo a corroborar o caráter intermediático da peça cinematográfica. Em alguns casos, inclusive, o cunho especial dos comentários é evidenciado de forma gráfica, sendo o seu registro executado entre parênteses ou em fonte e formato distintos daqueles empregados nos diálogos e nos trechos narrativo-descritivos (esses, por sua vez, em itálico ao longo de todo o roteiro).

¹⁵¹ “O ambiente em que começou a vida brasileira foi de quase intoxicação sexual. O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da companhia precisavam descer com cuidado, senão **atolavam o pé em carne**” (FREYRE, 2006, p. 161, grifo nosso).

A seguir, reproduzimos três exemplos de comentários: o primeiro pertence à sequência “Contato com índios amistosos”; o segundo, à “Volta da nau carregada”; e o terceiro, à sequência “Primeiro engenho em construção”. De modo geral, evidenciam o grau de amadurecimento do projeto, bem como permitem a pré-visualização precisa de certos detalhes da *mise-en-scène* e das imagens de um filme em palavras:

Os padres apontam para mata e para os machados com que acabaram de presentear os índios. Caminham todos em direção à floresta, para espanto e admiração dos portugueses, que os observam de bordo. Começam então a derrubada de grandes árvores de pau-brasil, **madeira abundante na terra e muito valorizada na Europa, pela tinta vermelha que se extrai dela** (ANDRADE, 2001, p. 36, grifo nosso).

Ouve-se a ‘Vira da partida’, escrito por Chico Buarque especialmente para a ocasião (ANDRADE, 2001, p. 38).

(Abrir a sequência com os índios executando tarefas que lhes deram os brancos: plantando o canavial, cortando e carregando toras de pau-brasil para um batel ancorado à margem do rio Caraíva; mostrar depois os índios construindo o primeiro engenho, quando, e só quando, aparecem os portugueses que os comandam).

[...]

(Destacar Domingos e terminar indicando o orgulho de Joaquim e a tenacidade dos homens que constroem o engenho: a câmera no helicóptero, com *steady cam*, se afasta em direção a Porto Seguro, mostrando a beleza e a extensão da terra virgem em torno do engenho [...]) (ANDRADE, 2001, p. 43).

Como se pode notar no último dos excertos acima, o vocabulário de ordem técnica, advindo do universo cinematográfico, também comparece aqui. Como n’*O Imponderável Bento*, sua presença é discreta. As ocorrências do tipo em *Casa-grande, senzala & cia* são as seguintes: “imagem”, “letrados”, “quadro”, “*steady cam*”, “tela”, “cenas” (duas vezes), “primeiro plano” (duas vezes), “filme” (duas vezes), “corta” (três vezes) e “câmera” (oito vezes). A opção por uma escrita mais fluida parece ser, portanto, o tratamento preferencial de Joaquim Pedro para os seus roteiros, ao menos na versão que sustenta toda a produção. (A leitura de *Vida mansa*, como veremos, vem confirmar essa predileção).

A despeito de suas qualidades, o roteiro de Joaquim Pedro seria, no entanto, reprovado segundo a ortodoxia dos manuais. Mais uma vez, são frequentes as informações “desnecessárias”, como a indicação de odor na passagem em que se descreve o interior de um navio tumbeiro, no qual escravos viajam acorrentados e empilhados uns aos outros: “Há

sentinas infectas para as necessidades naturais, mas como muitos temem perder seus lugares, aliviam-se onde estão. O calor e o mau-cheiro são insuportáveis” (ANDRADE, 2001, p. 101).

No que se refere ainda a aspectos formais, vale destacar também a estrutura do roteiro, cuja trama cobre lances de 1500 a 1635, compondo um grande painel histórico-ficcional, por meio de episódios relacionados, mas sem um fio condutor único. Assim, abre com a reprodução de trechos da *Carta de achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha, lida pelo rei de Portugal, com todo o deslumbramento europeu pelos povos, fauna e flora aqui encontrados, e se encerra com a ocupação batava da província de Pernambuco, em 1635, em provável referência à tomada da região de Cabo de Santo Agostinho. Na abertura, predomina o humor crítico; no desfecho, o tom é solene, mas apenas em sua superfície, porque também atravessado pelo discurso irônico. Em ambos os casos, destacam-se as referências intermediáticas e o olhar estrangeiro sobre a Ilha de Vera Cruz, terra exótica de recursos abundantes, espécie de paraíso mundano a ser explorado, saqueado, devastado por portugueses ou holandeses. Vejamos fragmentos das duas sequências, a primeira e a última, dando início, de certa forma, ao tópico seguinte de nosso trabalho, a caracterização dos diferentes grupos étnicos e sociais presentes no roteiro.

Na abertura, após a sequência de imagens sugeridas pela reprodução de fragmentos da *Carta de achamento*, o roteiro desloca-se para o cais de Lisboa e apresenta ao leitor-espectador a figura de El-Rei, cercado por conselheiros, alguns religiosos, comerciantes abastados, mercadorias e animais advindos da Índia e Brasil – há macacos, aves e até mesmo um filhote de elefante em cena –, numa atmosfera de extravagâncias, leviandades e reveladora dos verdadeiros princípios da empreitada colonial. Via leitura da carta de Caminha, o roteiro destaca então o ímpeto concupiscente do homem branco sobre as mulheres nativas das Américas. Desse modo, encena-se a raiz da miséria a que as mulheres latino-americanas seriam submetidas ao longo dos séculos subsequentes até os dias atuais:

EL-REI (histriônico, eufórico, divertindo-se muito e lendo em voz alta um trecho da carta) – E olhem só o que escreve aqui o safado do Caminha: “Ali andavam entre eles três ou quatro moças bem novinhas e gentis, com cabelos muitos pretos compridos pelas costas; suas vergonhas eram tão nuas, tão altas, graciosas e cerradinhas, tão limpas das cabeleiras que, de nós as muito olharmos, em nada se envergonhavam [...]” (ANDRADE, 2001, p. 30).

Já na última passagem do roteiro, intitulada “Festa holandesa” – precedida pela “Festa portuguesa” e “Festa quilombola” –, o comerciante holandês Van der Ley e sua esposa, chamada apenas de “a holandesa”, dançam “aos acordes de um tema flamengo” sobre uma

colina cujo horizonte é o oceano Atlântico. Através de uma luneta, vislumbram não a realidade imediata, mas uma pintura (referência intermediática), “um quadro de estilo flamengo em que a armada holandesa, repartida em esquadras, adentra a baía” (ANDRADE, 2001, p. 185). Na sequência, o roteiro se apropria das palavras de Antônio Vieira (1608-1697), mais precisamente de sua carta ânua de 1626 (trecho entre aspas), na qual relata a invasão da Bahia empreendida pelos holandeses em 1624:

“Tocam-se a som de guerra trombetas bastardas de todas as naus, que com vermelho dos pavesees vêm ao longe publicando sangue”.
Corta para a imagem real em movimento: sobre o mastro de uma das naus tremula o sanguíneo pavilhão em que um braço nu empunha uma espada. Som de tiros de canhão.
Letreiros sobrem imagem acima (ANDRADE, 2001, p. 185).

Literatura, pintura, cinema, liberdade quanto aos fatos históricos... Os momentos iniciais e derradeiros de *Casa-grande, senzala & cia* escancaram o caráter intermediático do roteiro e constituem bons exemplos das possibilidades de recursos e efeitos da escrita para as telas. Mais do que isso, evidenciam o viés crítico do texto de Joaquim Pedro em sua caracterização implacável dos europeus (portugueses e holandeses), cuja violência perpetrada contra escravos e indígenas, a quem o roteiro dará voz, e cujo ímpeto pela exploração local serão enfatizados em diferentes sequencias. É sintomático, no entanto, que a narração tenha início e se encerre com a focalização sobre os estrangeiros. O roteiro parece sugerir que o “olhar de fora” tem prevalência sobre o “olhar de dentro”, ou antes, que a identidade nacional não é uma construção (apenas) endêmica, mas sobretudo uma derivação forasteira, o que promove, assim, um desajuste, uma espécie de esquizofrenia psicossocial na sociedade brasileira. É por essa entrada, aliás, que Gelson Santana (2003), em artigo sobre a produção de Joaquim Pedro, lê a sua filmografia como um todo. Para o autor, o cineasta

[...] vê a cultura que não é nem dos colonizadores nem dos nativos, mas sim a que se configurou do conflito, da conjunção, da disjunção e/ou do acordo entre os vários imaginários envolvidos no acontecimento.
Só mesmo um olhar *fake* dá conta da hibridez dessa condição cultural. Pois, somos falsamente europeus, falsamente não-europeus e falsamente nativos. Nossa existência advém de uma metafísica *fake*. Esta metafísica toma conta das mentes e dos corpos dos assim chamados brasileiros (SANTANA, 2003, p. 189-190).

2.2 Entre oprimidos e opressores

Se, em outros de seus trabalhos, Joaquim Pedro elege verdadeiros anti-heróis como protagonistas ou heróis apenas aparentemente mais legítimos, sempre com o intuito de

problematizá-los ou desconstruí-los, em *Casa-grande, senzala e cia*, apesar do potencial épico do enredo, o que poderia ensejar toda espécie de heroísmos, o cineasta descarta “o modelo do herói potente, força motriz da história” (XAVIER, 2002, p. 5). Por essa razão, o roteiro não chega a consagrar protagonismo exclusivo a nenhuma das personagens, ou antes, dissolve e distribui o protagonismo a várias delas em momentos diferentes do enredo. De modo geral, as personagens são tomadas como representantes, mas nunca líderes, de uma determinada etnia, grupo político ou classe social em conflito nos primeiros tempos da colônia. O próprio Joaquim Pedro, em entrevista, discorreu sobre a questão. No fragmento abaixo, por exemplo, em que trata do roteiro já como filme¹⁵², explica a metodologia adotada para a composição das personagens (e de *Casa-grande, senzala & cia* como um todo), ao afirmar que evitou criar líderes,

[...] para que não se tornassem porta-vozes diretos das idéias do grupo e ficassem chatos ou pouco críveis. O filme tem uns oito atores de um certo nível, que aparecem mais, falam mais e determinam as coisas. Depois, tem uns doze atores que ficam um pouco abaixo. Não há personagens destacadas, como acontece nos filmes americanos, o que me permitiria convocar um grande ator¹⁵³. *Casa-Grande, senzala & cia* [...] não é assim. Será um filme popular, de fácil compreensão, histórico, no que se refere ao processo de ocupações do Brasil e ao desenvolvimento da nossa civilização (ANDRADE, 1990b, n.p.).

Figura 2 - Núcleos de personagens/espços de *Casa-grande, senzala & cia*

¹⁵² Kleber Mendonça Filho (2013, p. 91), recentemente, expôs concepção semelhante sobre a peça cinematográfica: “[...] a coisa mais bonita que acontece com um roteiro, considerando que ele ainda não é o filme, e que o filme só existirá uns dois anos depois, é você mostrar isso para alguém, e essa pessoa falar do filme como se ele já existisse, ‘então, naquela cena da árvore, com a criança...’ e aí você entende que o roteiro é claro o suficiente para criar uma imagem potente na cabeça de alguém”.

¹⁵³ No *star system* modernizado norte-americano, é comum o roteiro se estruturar a partir de uma personagem, concebida para determinado ator/atriz, a fim de viabilizar a produção.

Núcleo 1	<i>Engenho Poço Comprido</i>	O casal Joaquim e Maria das Mercês
Núcleo 2	<i>Engenho Freguesia</i>	O casal Ataíde, Ana Roiz e os filhos Gabriel e Luísa
Núcleo 3	<i>Em trânsito, negociando</i>	O mercador Van der Ley e sua esposa Holandesa
Núcleo 4	<i>No meio da mata</i>	Domingos e sua mulher, a índia Djaê
Núcleo 5	<i>Casa do Ouvidor</i>	Ouvidor Vasco e sua esposa infiel Maria Emília
Núcleo 6	<i>Casa do Governador</i>	Governador e seu filho Álvaro
Núcleo 7	<i>Aldeamentos jesuítas</i>	José, Manuel e Abaré-Bebé
Núcleo 8	<i>Navio negreiro, casa-grande, na senzala e, posteriormente, nos Quilombos</i>	Escravos africanos André Congo, Dadade, Cosme e Isaura
Núcleo 9	<i>Matas, no litoral</i>	Índios anônimos na coletividade das tribos aimorés, tupinambás, tupis, caetés.
Núcleo 10	<i>Personagens secundários</i>	EL-Rei, Bispo, Fernão Pires, Inquisidor, Outrossenhor-de-engenho
Núcleo 11	<i>A Abusão - comunidade</i>	Abusetes em seus diversos papéis

Fonte: A tabela minuciosa de Meire Oliveira Silva (2015, p. 234) é bastante útil para se observar a profusão de personagens do roteiro, cuja trama não é conduzida por nenhuma delas, mas organizada mais pela força dos episódios do que por uma única linha dramática.

Esse método de criação e estruturação permitiu que Joaquim Pedro e demais roteiristas se afastassem tanto do *modus operandi* da indústria norte-americana quanto do modelo de filme histórico tradicional, implodindo a estrutura em três atos dos manuais. Assim, puderam dar forma a uma realidade múltipla, colocar em cena diferentes grupos – intenção já indicada pelo acréscimo de “cia” ao título – e ultrapassar os limites do estudo de Freyre. Nesse sentido, é evidente o esforço do roteiro em dar voz aos representantes dos grupos oprimidos, indígenas e escravos, com suas derrotas e pequenas vitórias. Nesse caso, parece ter havido, por parte de Joaquim Pedro, um anseio e um exercício consciente de se afastar de uma das críticas deflagradas contra *Casa-grande e senzala* de Freyre, cujo ponto de vista acaba por se identificar em alguma medida com o da classe dominante analisada pelo estudo, a elite da época, os senhores de engenho. Quando isso ocorre no roteiro, e a focalização recai então sobre uma personagem portuguesa, por exemplo, a narração também “se contamina”, mas com o objetivo, parece-nos, de denunciar os absurdos da colonização, tanto no plano do conteúdo quanto no da enunciação. Vejamos um exemplo.

Na sequência vinte e cinco, Joaquim e as tropas de Álvaro, filho do governador, retornam ao povoado depois de terem massacrado os índios que haviam assaltado momentaneamente o engenho do primeiro. Notemos, no fragmento, a utilização dos termos “machos” e “fêmeas” em referência aos indígenas capturados, em tratamento desumanizado ou animalesco dos indivíduos. Logo depois, o uso de aspas no adjetivo “mansos” parece apontar para uma espécie de “crise no narrador”, que subitamente recobra a consciência e

utiliza o recurso tipográfico para atribuir esse termo e demais expressões de conotação negativa a quem as teriam de fato proferido, os portugueses em cena. Como se pode notar no fragmento abaixo, conteúdo e forma do roteiro trabalham com o mesmo objetivo, o de explicitar a insanidade da empreitada colonial dos europeus por aqui:

Uma longa corda amarra os sobreviventes silvícolas uns aos outros pelo pescoço. É grande a quantidade de índios capturados, **machos** e **fêmeas**, cercados pela tropa, constituída de soldados mamelucos e índios “**mansos**”, que trazem pelos cabelos outras cabeças que decapitaram (ANDRADE, 2001, p. 76, grifo nosso).

Dando continuidade à caracterização dos colonizadores no roteiro, acrescente-se que, de modo geral, as personagens masculinas desse grupo visam à exploração, seja do trabalho escravo e da terra seja do corpo das mulheres africanas, ameríndias ou europeias. As personagens femininas portuguesas ou holandesas, por sua vez, mostram-se quase sempre submissas a seus pares e/ou promovem uma série de intrigas por ciúmes ou por infidelidade (delas ou de seus parceiros), na composição de um retrato coerente com a posição a que as mulheres estão relegadas no interior da sociedade patriarcal¹⁵⁴. É digno de nota também que, dentre as personagens portuguesas, prevaleçam o sadismo e as intrigas sexuais; dentre as holandesas, a cordialidade de aparência, a inclinação aos negócios e aos estratégias para tomar a colônia. A caracterização dos jesuítas, por sua vez, embora atenuada por um ou outro detalhe, não é menos sórdida. Em suma, a trama do roteiro é “povoada de europeus malandros, cuja vocação é articular sexo, posses materiais e jogos de poder” (XAVIER, 2002, p. 2). Sequências mencionadas anteriormente e outras que se seguirão na análise do roteiro demonstram esse ponto de vista mordaz em relação aos colonizadores. Por ora, gostaríamos de enfatizar o empenho da narrativa em aprofundar a caracterização de suas personagens, apresentando contrapontos, nuances e ambiguidades, a fim de torná-las mais consistentes ou mesmo plausíveis, em sintonia com uma realidade complexa e de difícil apreensão que foi a da colonização.

Nesse sentido, em se tratando ainda da caracterização dos europeus no roteiro, são exemplares os episódios sobre a atuação da Inquisição na colônia e da chegada das órfãs de

¹⁵⁴ Isso chega a ser explicitado até mesmo na fala abjeta de Joaquim, o senhor de engenho que vimos em ação acima: “[...] não somo padres. Somos homens comuns; machos. E macho precisa de mulher. Todo dia, depois das refeições” (ANDRADE, 2001, p. 51).

Portugal. Em ambos, sobressaem a opressão contra a figura feminina e a ideia de um “absurdo dentro do absurdo” – força motriz do roteiro, segundo Clara de Andrade Alvim (2001, p. 9) –, condição essa própria da realidade peculiar colonial, em sua hostilidade e violência generalizada.

No primeiro episódio, Ana Roiz e o seu esposo Ataíde, senhor de engenho e proprietário de muitos escravos¹⁵⁵, são interrogados pelo inquisidor, o que resulta na prisão apenas da primeira, condenada pela adoção de costumes judeus no velório e sepultamento da pequena filha do casal, enquanto o segundo se safava. No outro episódio mencionado, em que jesuítas agem como cafetões unguídos ou proxenetes sagrados, chegam as órfãs enviadas pela realza para a formação de famílias portuguesas “legítimas” na colônia, em atendimento aos desejos de padre Manuel¹⁵⁶. Dentre elas, infiltram-se também prostitutas. Num desfile bizarro, para o qual comparecem senhores de engenho, o governador e alguns jesuítas, as jovens adentram o salão, são observadas e cobiçadas, e futuros casamentos são selados no mesmo instante. A passagem bem poderia figurar como um capítulo do romance distópico de Margaret Atwood, *O Conto de aia* (1985), se não tivesse sido escrita por Joaquim Pedro, a partir de fontes históricas do Brasil colonial e pela presença notável do humor, que não suaviza a tragédia da situação, mas, ao contrário, atua para sublinhá-la e contribui na concepção de um universo em que o absurdo resulta das entranhas da própria realidade:

A primeira a aparecer é a megera, guardiã das órfãs, o que provoca lividez e desespero: é confundida com uma das órfãs propriamente ditas. O vinho começa a fazer efeito, alguns cavalheiros bolinam discretamente as órfãs ao alcance da mão; algumas prostitutas infiltradas palmeiam discretamente a genitália de um ou outro cavalheiro (ANDRADE, 2001, p. 99).

Tratamento semelhante será dispensado aos jesuítas, cuja caracterização sublinha, é verdade, a ignorância e os crimes dos padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, porém lança também um olhar benevolente para algumas de suas intervenções. Em algumas sequências, os jesuítas medeiam conflitos, evitam mortes dos nativos e exibem até mesmo mínima admiração pela cultura ameríndia. Há espaço, inclusive, para um humor mais leve, como no fragmento abaixo, um raro momento de convivência harmoniosa e alegre entre

¹⁵⁵ Joaquim Pedro encontra Freyre na concepção do casal de cristãos-novos Ana Roiz e Ataíde, ao destacar a influência dos convertidos “para o desenvolvimento comercial e cosmopolitismo do português” (LEITE, 2007, p. 367).

¹⁵⁶ Esse mesmo papel, ou seja, o de cafetões da colônia, é desempenhado pelos padres em “Dia da procriação”, passagem em que encorajam e controlam o ato sexual para fins de procriação: à porta de algumas dependências dos aldeamentos, “fiscalizam, apressam os que excedem o tempo estipulado e perguntam aos que saem se tudo correu bem” (ANDRADE, 2001, p. 116).

catequizadores e catequisados, opressores e oprimidos, mesmo com a presença em cena de líderes espirituais tão distintos entre si:

Os padres, pondo de lado a impropriedade a que se veem compelidos, amarram as batinas entre as pernas, tiram as sandálias e brincam com os outros dentro d'água. Os índios tiram seus adornos para banhar-se. Padre José não sabe nadar e quase afoga em alguma parte mais funda do rio. É logo salvo pelos índios que se divertem enormemente com isso. Padre Manuel, que também ri, tem um acesso convulsivo de tosse e cospe na água límpida. Amparado pelos índios, é prontamente retirado da água [...]. Padre José [...] interrompe o banho para ajudar o superior.

Ele e os índios carregam-no para que se aqueça junto a uma fogueira. Vem o pajé, que de alguma maneira intui o perigo do contágio. Os índios se afastam com gestos e palavras. [...]. Padre Manuel recupera suas forças. Ali mesmo, retoma [...] a conversa que vem tentando ter com os índios. Padre José procura entender a pronúncia e distinguir as palavras em tupi, que lhe dizem [...]. Cola o ouvido na boca dos meninos, esforça-se para distinguir os sons [...], mas, quando tenta repetir as palavras que vai aprendendo, provoca grande risadagem com seu tupi estropiado.

Enquanto isso, Padre Manuel, já recuperado, através de gestos e palavras em português, começa a tentar catequizá-los (ANDRADE, 2001, p. 40-42).

Que o leitor-espectador não se engane, entretanto! É precisamente por meio das figuras religiosas que o roteiro mais denuncia os dados tão contraditórios da empreitada colonial, ao destacar as barbáries por elas cometidas a fim de sacramentar o domínio da metrópole sobre a colônia. Assim, se os padres se mostram gentis e interessados em uma ou outra passagem, na maioria delas, recriminam o comportamento, os costumes e as línguas indígenas¹⁵⁷, aceitam escravos em suborno, confabulam com o poder local, oprimem as mulheres, simulam ou condenam de fato infiéis à pena de morte (como ocorre com o papa da Abusão¹⁵⁸, comunidade descoberta pelo noviço Abaré-Bebé¹⁵⁹), entre outras atrocidades. A nosso ver, duas são as sequências mais relevantes do roteiro no que se refere à caracterização dos jesuítas, em sua ignorância e trabalho em favor “do aniquilamento do cerne da cultura [...]

¹⁵⁷ Na sequência treze, Padre Manoel e Padre José percorrem um povoado a fim de tratar com o bispo, reprovam os hábitos dos indígenas, chamam-no de “canibais”, “bárbaros” e “ingratos”. O primeiro ainda acrescenta que “creem com muita facilidade e assim, por crerem em tudo, não creem em nada. Com a mesma facilidade com aprendem, desaprendem. E pior, descobri nesta viagem uma quantidade de línguas que não tínhamos escutado. Línguas travadas, duras, muito mais para amargar do que para falar” (ANDRADE, 2001, p. 54).

¹⁵⁸ Fenômeno sincrético em que uma comunidade de negros e índios adotaram costumes e as crenças cristãs, elegendo, inclusive, o seu próprio sumo pontífice. No roteiro, este é condenado por Padre Manuel ao enforcamento em praça pública. “Mais que papa você será santo, diz-lhe. O papa arregala os olhos, dá no pé e se esconde no mato. Pe. Manuel grita para que o agarrem. [...] – Pega, pega o Papa!” (ANDRADE, 2001, p. 174).

¹⁵⁹ Essa personagem é inspirada também numa figura real, o auxiliar de Anchieta, “o padre Leonardo Nunes, um missionário dinâmico e incansável que, por se deslocar rapidamente de um lugar para outro em pregação, foi chamado pelos índios de São Vicente de Abaré-Bebé, isto é, Padre Voador” (SILVA, 2015, p. 291). O Abaré do roteiro não está muito distante, portanto, de Bento, o imponderável.

dos índios”, em atuação fundamental para a manutenção do poder sobre a colônia (ALVIM, 2001, p. 9).

A primeira delas é o discurso de Padre Manuel após a morte do Bispo Sardinha (conferir próxima seção deste capítulo), esse que, em determinando ponto do roteiro, expusera todo o seu julgamento preconceituoso e elitista na fala “pra mim, jesuíta, índio e branco pobre, é uma ralé só” (ANDRADE, 2001, p. 56). No discurso de Padre Manuel para a ocasião, é assombrosa a profusão de preconceitos, incentivo a e conivência com toda espécie de violência e opressão praticada pelos colonizadores contra negros, indígenas e mulheres. O verniz civilizatório do propósito religioso na colônia se dissipa por completo. Na passagem, antes mesmo que o discurso de Padre Manuel finde, tiros são ouvidos ao longe, em clara representação do verdadeiro “lado” dos jesuítas:

São esses índios tão cruéis e bestiais que mataram e comeram a quem nunca lhes fez mal: o Bispo, os clérigos, frades, e até mulheres, algumas tão bem parecidas que podiam perfeitamente se contentar com elas, sem lhes fazerem nenhum mal. Tal não é, porém, a sua natureza. São carneiros de corpos humanos, a quem se deve justicar implacavelmente.

Mas atenção: que com isso não se puna, da mesma pena, quem não tem culpa. É fácil chamar qualquer índio de caeté, seja ele desta ou de qualquer outra nação. Dir-se-á que ele ainda traz no estômago ou já deitou no chão o Bispo, como excremento, com isso se tornará mais que legítimo matá-lo ou escravizá-lo. Lembro a todos que os índios que não são caetés estão, por ordem régia, sob nossa proteção nos aldeamentos. Nós os defendemos do extermínio. Fizemos deles bons cristãos, bons soldados para nos defenderem e bons trabalhadores. Mas não os fizemos escravos, como são os negros. Por um negro se paga, e muito. Por um índio não se paga nada. Pega-se e pronto. Mas o que se obtém, não vale nada e em pouco tempo será apenas mais um índio morto (ANDRADE, 2001, p. 90-91).

A segunda sequência a que nos referimos é a do diálogo entre Padre Manuel e o Governador, em que tudo é tratado em termos comerciais e de expansão econômica, tanto da parte de um quanto de outro: igreja e colônia a serviço da metrópole, sem qualquer preocupação real com a colônia e as vidas humanas – indígenas e africanas – em jogo. Encenam-se, aqui, a usurpação das terras dos nativos em favor da prática da monocultura agrícola e o capitalismo terceiro-mundista em sua origem, voltado para o atendimento dos interesses estrangeiros. Dessa forma, o roteiro busca estabelecer paralelos entre nosso passado colonial e o Brasil dos anos 1960, 70 e 80, em sua modernidade postiça e atrasada, dependente do capital internacional. Como sabemos, a condição marginal dos países latinos foi acirrada durante as ditaduras militares que assolaram o continente americano durante esse

período. Eis o diálogo, enfim, entre Padre Manuel e o Governador, diálogo que explicita a parceria torpe entre religião e estado, com suas consequências catastróficas:

PE. MANUEL – Os índios ficarão agrupados, protegidos por nós. Acaba esse escândalo de eles serem escravizados pelos colonos. Com os índios aldeados, fazemos tropas a serviços de Sua Majestade, e nas terras que estão hoje ocupadas por eles vai se poder plantar um mar de cana, multiplicar os engenhos.

GOVERNADOR – É, parece uma boa ideia. Os índios são tão maus trabalhadores quantos bons soldados, se forem bem treinados por nós. E depois, vão chegar os negros, Padre. Os negros vindos d'África, é que vão plantar essas terras todas. Lá eles não custam dez réis de mel coado, mas aqui nós os trocamos com os colonos por montanhas de açúcar, Padre, que na Europa vale uma fortuna! [...].

Juntando os dois planos, o meu e o seu, vamos abrir uma era de enorme prosperidade para o Reino e esta Colônia. Tudo vai mudar (ANDRADE, 2001, p. 69-70).

Dado o papel destaque que *Casa-grande, senzala & cia* confere à atuação dos jesuítas e, por conseguinte, da igreja católica, na manutenção do poder na colônia e na formação da sociedade brasileira, sugere-se o prevalectimento da imposição do pensamento religioso sobre às demais forças colonizadoras. Dessa forma, o roteiro (re)encontra, em certo sentido, a obra de Gilberto Freyre e Luis Buñuel, mais o segundo do que o primeiro, diga-se. Exploremos essas relações.

Na teoria de Freyre, o “sistema jesuítico” é considerado “talvez a mais eficiente força de europeização técnica e de cultura moral e intelectual a agir sobre as populações indígenas” (FREYRE, 2006, p. 115). Nesse aspecto, como se pode notar, o estudo de Freyre e o roteiro de Joaquim Pedro caminham na mesma direção. No entanto, o sociólogo, em coerência com sua visão um tanto edulcorada dos fatos, ressalta que, no Brasil, “a cultura europeia se pôs em contato com a indígena, amaciada pelo óleo da mediação africana”, de modo que o “sistema jesuítico, no que logrou maior êxito [...] foi na parte mística, devocional e festiva do culto católico. Na cristianização dos caboclos pela música, pelo canto, pela liturgia, pelas profissões, festas, danças, mistérios, comédias” (FREYRE, 2006, p. 115). Não que a face violenta e opressora da atuação da igreja nos primeiros séculos da colonização esteja totalmente ausente no estudo de Freyre, mas, pelo que se pode notar na comparação entre fragmentos de sua obra e do roteiro, ela é muito mais proeminente no texto de Joaquim Pedro.

No que se refere à afinidade entre *Casa-grande, senzala & cia* e a obra de Buñuel, Clara de Andrade Alvim (2001) observa que, em ambos os casos, ressalta-se o papel desempenhado pelos religiosos no processo de formação das sociedades coloniais, em

atendimento aos interesses da igreja e da metrópole. Ainda mais instigante do que isso é o interesse de um e de outro na interação entre catequizadores e catequisados, não exatamente para a identificação de “responsáveis e vítimas”, mas para enfatizar o absurdo mesmo da situação, bem como sua cota de comicidade:

[...] os dois cineastas revelam, através de suas respectivas obras, o exercício da sujeição praticado pelos religiosos ao longo da formação das respectivas nações. O que é particularmente interessante não só enquanto traço de afinidade entre os dois diretores de cinema, mas como marca de cada um é o conhecimento que ambos expõem do processo de mistificação que implica em interação de mistificadores e mistificados; nesse processo, interessa-lhe menos apontar responsáveis e vítimas que o resultado do absurdo – trágico – que, é claro, tem seu ângulo cômico (ALVIM, 2001, p. 8)

O próprio Joaquim Pedro (2001), em entrevista de 1987, ao discorrer sobre algumas de suas influências, incluiu o cinema de Buñuel entre elas. Na ocasião, ressaltou, em princípio, a presença de Rossellini em seus filmes, referência óbvia, dada toda a admiração da geração cinemanovista pelo neorrealismo italiano. Para a surpresa do entrevistador, no entanto, Joaquim Pedro, então desenvolvendo o projeto de um filme histórico, elencou ainda Buñuel como o cineasta que mais lhe atraía naquele momento, por estratégias comuns a ambos: o olhar peculiar para a abordagem dos assuntos e o senso de humor¹⁶⁰. Em *Casa-grande, senzala & cia*, esses recursos, que caracterizam o diálogo entre a produção dos dois cineastas, parecem se manifestar, por exemplo, na recusa em forjar heróis e na atenção a intrigas da intimidade sexual e a cenas cotidianas, escolhas aparentemente avessas ao universo épico do roteiro. A respeito da presença do humor, como já indicamos, sua presença trabalha para intensificar o absurdo e o insólito da condição colonial, cuja violência física e cultural é praticada sob as “justificativas” da necessidade da adoção de princípios cristãos e em nome de um progresso civilizatório.

Em consonância com o tratamento dispensado para as demais personagens, temos a caracterização dos negros que transitam pelo universo de *Casa-grande, senzala & cia*. Mais

¹⁶⁰ “[...] o cineasta que mais instiga atualmente é Luis Buñuel. De certa maneira, sinto a presença dele muito forte no trabalho que estou fazendo. Não é direta, é indireta, é um jeito de dar ênfase a determinadas coisas e não dar ênfase a outras, é um certo senso de humor meio duro, e meio discreto, presente em *O Discreto charme da burguesia* (1972) e outros filmes” (ANDRADE, 2001, p. 258).

do que o observado em *O Imponderável Bento*, há aqui um claro intento em se evitar a reprodução de estereótipos a que as personagens negras estiveram submetidas tantas vezes, seja na literatura ou no cinema, embora traços de alguns tipos¹⁶¹ ainda possam ser observados em André Congo, Dadade ou Cosme no roteiro. Se, por um lado, não há figuras heroicas, como Ganga Zumba, Zumbi ou Dandara entre as personagens escravas, retratadas de fato como grupo oprimido, contra o qual todo tipo de violência fora praticado, por outro, o roteiro procura dar conta de suas formas de resistência (os quilombos) e das diferentes posições e situações dos negros nos primeiros séculos da colônia, na composição de um painel complexo.

A apresentação das personagens negras não poderia se dar de outra maneira no roteiro, que as introduz por meio do relato das viagens em navios tumbeiros: em porões de “calor e mau-cheiro insuportáveis”, viajam “empilhados à cunha, acorrentados por medo de que se revoltem e matem os brancos a bordo”, tendo de aliviar as “necessidades naturais” ou em “sentinas infectas” ou no lugar mesmo em que se encontram (ANDRADE, 2001, p. 101). Quando finalmente desembarcam em terras brasileiras, apresentam-se “magros, cambaleantes, feições contraídas, grandes olhos parecendo saltar das órbitas, barrigas franzidas formando um perfeito buraco” (ANDRADE, 2001, p. 102). As adjetivações todas não deixam dúvidas quanto às condições desumanas a que os africanos desterrados estavam submetidos.

Em terra firme, são logo comercializados, a alto valor, por Van der Ley. Dentre os recém-chegados, está o pequeno Cosme. Por meio dessa figura infantil, o roteiro empreende uma das mais contundentes denúncias da barbárie da escravidão, bem como reencontra fragmentos da obra de Freyre. Assim que Cosme é apresentado pelo mercador holandês a Ataíde e Ana Roiz, Gabriel, um dos filhos do casal, encanta-se por ele e pede o pequeno de presente a seus pais, sendo prontamente atendido. Se, por um lado, o pequeno escravo pode (aparentemente) desfrutar do conforto da casa-grande e receber uma educação que a maioria dos seus conterrâneos não conhecerão, jamais será reconhecido como membro de fato da família nobre portuguesa e terá de se submeter a inúmeras humilhações. O pequeno Cosme torna-se, então, propriedade de outra criança, uma espécie de brinquedo humano sofisticado a atender os caprichos de seu senhorzinho. Temos aí a escravidão em sua face mais sórdida, a impregnar até mesmo o universo infantil: “Cosme puxa a carrocinha de bode em que vai Gabriel, equipado de rédeas e chicote de faz-de-conta” (ANDRADE, 2001, p. 107). A perversidade do sistema é salientada pelo trágico desfecho da personagem, que retorna para a

¹⁶¹ Dentre os tipos que costumam ser reservados às personagens negras no cinema, Rodrigues (2001) destaca: preto velho, mártir, negão, negro revoltado, favelado, crioulo doído, mulata boazuda, musa e afro-baiano.

senzala a pedido do capelão local e acaba morto depois de agredir um capataz e fugir do engenho de Ataíde, em uma das mais tristes existências relatadas pela trama. A engrenagem colonial escravocrata consome a todos, sem distinção.

Vale dizer ainda que a situação acima parece ter vindo diretamente de um fragmento da obra de Freyre, que, ao retomar outros estudos, pontua:

[...] o melhor brinquedo dos meninos de engenho de outrora: montar a cavalo em carneiros; mas na falta de carneiros: moleques. Nas brincadeiras, muitas vezes brutas, dos filhos de senhores de engenho, os moleques serviam para tudo: eram bois de carro, eram cavalos de montaria, eram bestas de almanjarras, eram burros de leiteiras e de cargas as mais pesadas. Mas principalmente cavalos de carro. [...]. Um barbante serve de rédea; um galho de goiabeira, de chicote (FREYRE, 2006, p. 419-420).

Quem observa enfurecido a cena entre Cosme e Gabriel é André Congo – seria da mesma estirpe de Ganga Zumba, também congolês? –, outro escravo recém-chegado à colônia e de relativo destaque no roteiro (ANDRADE, 2001, p. 104). Com certa frequência, a focalização recai sobre essa personagem. É por meio de seu olhar que o leitor-espectador contempla algumas situações da narrativa e pode vir a se identificar com a personagem e, conseqüentemente, com os demais escravos do enredo. Além da sequência acima, ao menos em outras duas passagens, isso volta a ocorrer. Em sua chegada à senzala, por exemplo, a narrativa nos informa que André, enfim, encontra um espaço para dormir, “mas não consegue. Acordado, fica ouvindo os barulhos de campo e alegres risadas de mulher que parecem vir da casa-grande” (ANDRADE, 2001, p. 112). Na sequência em que Ataíde oferece alguns de seus escravos ao padre local para intervenção no julgamento de Ana Roiz pela Inquisição, “a câmara desvia-se para André Congo, que tem os olhos bem abertos, enquanto Ataíde e o padre se afastam dele, continuando a escolher escravos” (ANDRADE, 2001, p. 152). Em mais de um momento, portanto, a narrativa faz o leitor-espectador experimentar a vida colonial por meio dos sentidos (audição e visão) de um escravo, o que potencializa a sua imersão no universo opressor do período.

Sempre atento e inclinado à revolta, André Congo manifesta certa consciência de classe, atributos que podem ser notados não somente por seu compadecimento em relação a Cosme, mas sobretudo por sua paixão por Dadade, também escrava e que serve à casa-grande, e por ser um dos primeiros a fugir para Macaco, “o mais importante dos vários pequenos povoados que compunham o histórico Quilombo dos Palmares” (ANDRADE, 2001, p. 178). Sobre Dadade, discorreremos adiante. Por ora, a vida de André Congo em Macaco: lá, se junta a

outros dois indígenas, um homem e uma mulher (Djaê, ex-companheira de Domingos), com os quais constitui uma família, em organização poligâmica que difere daquelas da casa-grande. Em seu destaque à comunidade quilombola, o roteiro enfatiza exatamente o seu caráter heterogêneo: a predominância é de homens negros, mas “há também mulheres, crianças e até alguns velhos”, além de “um número bem menor, mas significativo de índios” e “mamelucos e mestiços” (ANDRADE, 2001, p. 178).

André Congo ainda protagoniza uma das sequências mais fálicas e de euforia do roteiro. Em meio a uma passagem de grande movimentação e festa na senzala – ouvem-se tambores, alguns dançam, outros bebem, jogam cartas ou capoeira, enquanto casais, às margens dum riacho, “trepam em primeiro plano”, numa sucessão cenas breves (ANDRADE, 2001, p. 132) –, um grupo pratica a “caralhada”, uma espécie de competição em que “cada um dos competidores aplica o mais formidável golpe de caralho que pode sobre bolachas empilhadas. Ganha aquele que conseguir de um só golpe quebrar o maior número de bolachas” (ANDRADE, 2001, p. 130). André Congo figura, evidentemente, entre os competidores e desafia seu antecessor, ao propor quebrar seis de uma vez. Ele então “saca sua imensa geba e, diante do pasmo geral, com uma vergastada, parte as bolachas todas” (ANDRADE, 2001, p. 131). Ovationado, retira-se do grupo e encontra Dadade, quem estava, por sua vez, à procura de Cosme. O vencedor da caralhada e ela se entregam um ao outro por ali mesmo, num arbusto qualquer¹⁶².

Assim concebido, pode-se dizer que a personagem de André Congo encarna, em certo sentido, dois dos tipos elencados por Rodrigues (2001, p. 41): o “negão”, cujos “apetites sexuais são pervertidos ou insaciáveis”, com um toque de “nobre selvagem”, caracterizado pela “dignidade, respeitabilidade, força de vontade”. Seja qual for, fato é André Congo representa uma ameaça aos portugueses no universo do roteiro, tanto pelo tamanho avantajado de seu falo quanto por seus atributos nobres. Seria André Congo *O Homem do pau-brasil* legítimo?

Mencionada mais de uma vez na presente seção, porém ainda sem o devido destaque, temos Dadade, personagem negra que vive na casa-grande, a servir a seus senhores e senhora: Ana Roiz, Gabriel e sua irmã e, principalmente, Ataíde. Assim, embora possa gozar de certas “regalias” da vida por estar mais próxima do poder, precisa se submeter às vontades de seu senhor. Todas as noites, após acomodar Gabriel e a irmã em seus respectivos cômodos, tem o

¹⁶² Ao fundo de toda essa agitação e excitação na senzala, segue a carruagem do Visitador da Inquisição. Num claro discurso indireto livre e num dos momentos mais felizes do texto, assim consta: “Plano próximo do Visitador ladeado pelo capelão, que olha com horror para aquela **Sodoma e Gomorra tropical**” (ANDRADE, 2001, p. 132, grifo nosso).

seu “compromisso” com Ataíde, que “a espera no corredor. Leva-a para o quarto dele, deita-se na cama vestido e assim fica, à espera de que Dadade acabe de se despir” (ANDRADE, 2001, p. 115). Trata-se, portanto, da figura da mucama, bastante destacada por Freyre, quem, em dado momento de seu estudo, é bastante contundente ao enumerar toda a sórdida violência a que ela poderia ser submetida:

Não são dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro de compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de botina dentaduras de escravas; ou mandavam-lhe cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou orelhas. Toda uma série de judiarias. O motivo, quase sempre, o ciúme do marido. O rancor sexual (FREYRE, 2006, p. 421).

Dadade, juntamente com André Congo e Cosme, protagoniza uma das sequências de emoção mais genuína e, ao mesmo tempo, ambígua do enredo. Nela, André Congo e outros escravos se preparam para fugir do engenho de Ataíde, abatido pela prisão da mulher pela Inquisição. Apesar da insistência e provocação de seu amante, Dadade se recusa a deixar a casa-grande, alegando apego e pena pelo menino Gabriel:

ANDRÉ – Eu vou fugir. E do jeito que está, quem quiser foge. O que eu te perguntei é se você vem comigo.
 DADADE – Não posso! E o menino?
 ANDRÉ – O Gabriel não é teu filho. Ele é branco, é o sinhozinho, filho do sinhô.
 DADADE – Mas ele está sem mãe. Don’Ana está presa. Eu não posso deixar ele sozinho.
 ANDRÉ – Pois eu acho tu tá mais é querendo o lugar dela.
 DADADE – André, eu sou negra.
 ANDRÉ – E escrava porque quer (ANDRADE, 2001, p. 156).

Na sequência, André parte, enquanto Dadade fica só, até ser abraçada por Gabriel, enquanto chora e jura não o abandonar. Dessa forma, a personagem parece encarnar o tipo “negro de alma branca”, aquele que, segundo Rodrigues (2001, p. 34), “recebeu uma boa educação e por meio dela foi (ou quer ser) integrado à sociedade branca”. Poderíamos argumentar, portanto, que o roteiro, por meio de Dadade e sua trajetória, faz um aceno para a ideia de certa amenização da violência nas relações entre a casa-grande e a senzala durante os

primeiros séculos coloniais, ideia, como vimos, presente em Freyre¹⁶³. Isso porque a personagem, apesar da oportunidade de fuga, decide, enfim, não seguir com os seus, mas permanecer em um universo ao qual, em última instância, não pertence de fato. Em sentido oposto, seu visível pesar na despedida entre ela e André Congo, contraria tal interpretação. Assim, a personagem e sua decisão final podem ainda ser encaradas por outro prisma: talvez representem os efeitos nocivos da escravidão e seus meandros sobre o tecido psicossocial, ao gerar indivíduos que não mais se identificam com os seus, mas com os responsáveis por sua opressão. Trata-se, por esse ponto de vista, de uma violência não comparável a quase nada.

A última sequência protagonizada pelas personagens negras do roteiro é a “Festa Quilombola”, em Palmares, onde comemoram à sua maneira uma pequena vitória contra Domingos e seus homens. Após a descrição das edificações (“choças de sapê escondidas no meio da mata”) e das plantações (dispostas “no terreno livre existente entre as árvores de maior porte”)¹⁶⁴, o texto destaca o significado da celebração para aquela comunidade, além de recorrer a comentários de natureza histórica e sobre uma passagem anterior do próprio enredo, de modo a exhibir as entranhas da narrativa em si.

Como podemos notar no fragmento abaixo, o caráter positivo da festa quilombola coloca a celebração dos ex-escravos num patamar bastante diferente das comemorações portuguesa e holandesa, que se dão logo na sequência do texto e encerram o roteiro. Diferentemente da primeira, cuja vitória e sincretismo são exaltadas a ponto de adquirirem certo valor simbólico, as duas últimas são marcadas pela presença exclusiva de brancos, pelo retorno de Domingos aos modos portugueses, por intrigas de casais e pela execução dos planos da dominação holandesa. O leitor-espectador é convidado, portanto, a simpatizar-se com os quilombolas, que se mostram muito mais adaptados e em sintonia com a nova terra para a qual foram trazidos, paradoxalmente, de modo forçoso, ao contrário dos europeus, cujas intenções, no contexto das navegações ultramarinas e colonizações, são de conhecimento de todos. Desse modo, a narrativa trabalha para sugerir que os brasileiros legítimos são os negros e também os indígenas, grupos oprimidos e violentados. Muitos séculos depois, no entanto, esses estarão sujeitos a tornarem-se “crioulos voadores”, cuja capacidade de levitar não é suficiente para suprimir a sua condição marginal, endossada pelo

¹⁶³Trata-se de uma das principais críticas deflagradas contra *Casa-grande e senzala*. Joaquim Pedro observa, no entanto, que, embora a ideia não possa ser tomada em absoluto, também não deve ser completamente rechaçada: “O que se combateu no livro foi uma visão benévola da relação de senhor e escravo. Pela miscigenação a escravidão no Brasil adquiriu um caráter menos duro, menos cruel do que em outros lugares do mundo, fato que é discutível, mas aconteceu. É claro que não representa tudo, pois conviviam a crueldade, a brutalidade no tratamento, um verdadeiro genocídio dos escravos através do trabalho forçado, castigos da maior violência, etc., com uma relação afetiva que realmente ocorreu [...]” (ANDRADE, 2001, p. 254).

¹⁶⁴ Andrade, 2001, p. 184.

ente que deveria promover o contrário, o próprio Estado. Voltando ao fragmento de *Casa-grande, senzala e cia*, por um instante ao menos, os quilombolas puderam celebrar. Eis a “Festa Quilombola” do roteiro, em todo o seu valor simbólico e de resistência, em todo o seu sincretismo e tom de conclamação:

Ali, agora sob a luz da lua, fazem eles a sua primeira festa guerreira, uma festa de vitória, precursora da longa luta que se inicia e que há de durar cem anos até que os consigam aniquilar. Não há, entretanto, consciência derrotista entre eles, pelo contrário. Estão exaltados, emocionados e convictos de que a resistência, feita de muito sacrifício, dor, vitória e alegria fará deles, não importa em que prazo, os novos e legítimos donos do duro território em que se entrincheiram. Dali para bem mais longe, hão de expulsar os que os escravizaram.

Na festa se misturam ritos africanos que ali estão recuperados, mas fortemente aculturados pelo amálgama brasileiro. Esta festa é radicalmente diferente daquela que chamamos “a caralhada”, porque não é uma festa de escravos.

Em outro ponto também diferem as duas festas: nesta celebram-se heróis, vivos e mortos, sendo que estes [...] também comparecem de corpo presente. São cadáveres de guerreiros quilombolas que conseguiram resgatar. Aparece o Gunokô, espírito verde, coberto de folhas largas, especialmente de gameleira e jaqueira (ANDRADE, 2001, p. 182-183).

Dentre as “cias” que o enredo procura destacar no processo de formação da sociedade brasileira, figuram ainda, evidentemente, os indígenas. Se as personagens negras são individualizadas por uma ou outra figura (André, Dadade e Cosme), os nativos são tomados em geral apenas em sua coletividade. A exceção talvez seja Djê, esposa do português Domingos e pela qual iniciamos nosso comentário sobre a caracterização das personagens indígenas.

Ainda que nunca esteja completamente submissa ao marido, em casamento arranjado para selar a paz entre sua tribo e um engenho local, Djê será alvo, em mais de uma ocasião, da violência sádica de Domingos. A primeira delas pode ser observada após seu conflito com Maria das Mercês, órfã recém-chegada de Portugal, arrogante, preconceituosa e esposa de Joaquim, senhor de engenho e pai de Domingos:

[...] como um tufão, a índia dona da casa [...] reage à grosseria da outra. Entra pela porta aos impropérios, proferidos em tupi, enquanto começa a pegar as suas coisas para ir embora.

Domingos desfaz o que ela faz. Os dois se desentendem. Domingos lhe dá uma bofetada, ela revida. Dá-lhe um tapa de espantosa violência, atirando a moça no chão do quarto, a uma distância considerável. A índia tem uma

expressão de ódio. Por enquanto está derrotada pela força bruta do marido e consciente da inutilidade do embate.

Do outro lado do quarto, Domingos começa a tirar a roupa, excitado pelo esforço físico da luta (ANDRADE, 2001, p. 118).

Em outra passagem, a opressão e violência do marido submetem Djê a humilhações e violentações de sua integridade diante das quais ela não se contém e contra as quais se revolta. Em visita de Joaquim, cujo objetivo consistia em selar a paz com o filho e solicitar ajuda para retomar seu engenho, Domingos oferece a própria esposa ao pai, o que coloca em evidência tanto o caráter opressor, predatório e de convenção do casamento entre o português e a indígena, quanto o anseio europeu por poder em terras brasileiras. Aqui, não se observa qualquer “óleo a lubrificar” as relações, como supunha Freyre:

DOMINGOS – Eu devia te pôr para fora daqui, como a vaca da tua mulher fez comigo. Mas a tua proposta me interessa. Pode ser que a gente faça negócio. (Para a mulher): traz cachaça. (Irônico): O papai voltou. Hoje, para comemorar, você dorme com ele.

Joaquim olha supresso para o filho e depois desata a rir, Domingos ri também, tomando de sua mulher a garrafa e duas cuias, que enche de aguardente.

ÍNDIA (Furiosa, em tupi) – Diz pra ele que eu não sou tua escrava e não durmo com velho.

DOMINGOS (Em tupi para a mulher que vai saindo de costas) – Dorme sim (ANDRADE, 2001, p. 168).

Na sequência seguinte, Djê vinga-se do marido, ao fugir à noite mata adentro, não sem antes abrir as porteiras da propriedade e tocar o gado para fora. Como mencionamos na ocasião da caracterização da trajetória de André Congo, ela vai se integrar à comunidade quilombola, formando nova família, a três.

O pessoal mas significativo triunfo de Djê, condensa, em certo sentido, a maneira como o roteiro caracteriza as personagens indígenas, tomadas, como dissemos, na coletividade de suas tribos. Em geral, contra elas são praticadas todas as formas de abuso, opressão e violência. Não faltam passagens em que grupos indígenas são perseguidos, decapitados, dizimados pela gripe e mortos aos montes, sobretudo por Domingos ou pelas tropas de D. Álvaro¹⁶⁵. Alguns deles são escravizados para a construção de engenhos em troca de miçangas, enquanto outros, cooptados para atuarem na captura de seus próprios semelhantes. Tendo seu modo de vida completamente descaracterizado e suas identidades

¹⁶⁵ Atente-se, por exemplo, para o fragmento: “Em outro sítio, D. Álvaro, manchado de sangue que derramou, cavalga na frente de sua tropa. Estão todos exaustos, mas satisfeitos em sua sede de sangue. Uma longa fileira de índios, feridos ou sãos, vai com eles, arrastados por longas cordas que os predem uns aos outros pelo pescoço, mãos amarradas atrás das costas” (ANDRADE, 2001, p. 73).

roubadas diante da invasão e dominação estrangeira, “carregam animais pra vender”, enquanto as “mulheres índias, vestidas com arremedos de indumentária portuguesa, deixam-se apalpar pelos homens” (ANDRADE, 2001, p. 53). Quanto à atuação jesuítica, como vimos, a despeito do discurso oficial, o de salvaguardar vidas e a cultura indígena, os resultados, na perspectiva do roteiro, são nefastos, pois correspondem aos verdadeiros intentos da missão, garantir a influência e a manutenção do poder da igreja sobre a metrópole e a colônia. Sintomaticamente, não há festa ameríndia dentre as últimas sequências de *Casa-grande, senzala e cia*, sugerindo-se aí a precoce dizimação de muitas etnias, em empreitadas assassinas que se sucedem desde os tempos mais remotos até os dias atuais.

Por outro lado, apesar do panorama ser de desolação para os nativos, o roteiro não deixa de destacar também suas vitórias parciais, conquistadas a custo de muitas vidas. Em passagem inusitada, por exemplo, dois índios embriagados, competindo de forma estúpida sobre as qualidades de seus respectivos papagaios, acabam por iniciar um tumulto generalizado em um pequeno comércio local. Apesar da rivalidade e do desentendimento entre ambos, não demora muito, no entanto, para que se voltem contra os verdadeiros inimigos, o vendeiro e outros portugueses presentes, que “tentam fugir, mas são alcançados e também morrem” (ANDRADE, 2001, p. 59). O alvoroço se avoluma e ganha a praça pública, angariando outros adeptos. Muitos índios são mortos pela ação das tropas de D. Álvaro na ocasião, é verdade; antes, no entanto, no tumulto generalizado, “aos gritos, lançam-se solidariamente contra os brancos” (ANDRADE, 2001, p. 60). Outras pequenas vitórias, pontuais como essa, são obtidas pelos indígenas em outros momentos do enredo, sobretudo por meio do senso de coletividade e, no caso, certa consciência de classe diante da opressão colonial. Em *Casa-grande, senzala e cia*, como veremos, arco e flecha não são suas principais armas, mas a antropofagia.

2.3 Antropofagia(s)

A pergunta ‘quem somos nós’ recebe respostas diferentes em função da inclinação teórica dos autores, do contexto histórico, dos interesses políticos, mas permanece ao longo do tempo como inquietação insaciável. [...] Pode-se dizer que no Brasil e na América Latina existe uma obsessão pelo nacional, isso faz com que a problemática da identidade seja recorrente [...] (ORTIZ, 2013, p. 609).

Como sabemos, a antropofagia não é uma prática exclusiva de algumas tribos indígenas brasileiras tampouco foi reaproveitada como temática e símbolo apenas pela nossa

arte. Assim, se o ritual antropofágico segue documentado entre os tupinambás e caetés, por exemplo, também há relatos sobre a prática em outras partes do continente americano e do africano. No caso das artes, se foi matéria viva para o Modernismo¹⁶⁶, sobretudo via Oswald de Andrade, também não faltam antecedentes, como esclarece Benedito Nunes:

[...] há toda uma temática do canibalismo na literatura europeia da década de 20. Essa temática, associada a motivações psicológicas e sociais, exteriorizou-se por certas metáforas e imagens violentas, usadas, como meio de agressão verbal, pela retórica de choque do Futurismo e do Dadaísmo. Em *Il Negro*, de Marinetti, um repasto antropofágico completa o erotismo desenfreado do personagem. Edita-se a revista *Cannibale*. Picabia assina manifesto de igual nome, que se publicou em *Dadaphone* (NUNES, 1979, p. 14).

Com efeito, pode-se falar de um verdadeiro *zeitgeist* antropofágico no início do século XX, dado o fascínio que o ato de consumir outro humano exerceu sobre produções artísticas de países distintos, sendo ressignificado e matizado de acordo com cada contexto. Entre as décadas de 1960 e 70 foi a vez do Tropicalismo, no Brasil, e do cinema¹⁶⁷, por aqui e também na Europa, em mais uma relação entre colonizadores e colonizados, se valerem da antropofagia em suas criações.

Para o movimento musical de Gal Costa, Torquato Neto, Gil, Caetano, Tom Zé e Mutantes, quem melhor sintetiza o seu significado é Favaretto:

O que o Tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a questão cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão e humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito. Constrói um painel em que o universo sincrético se apresenta sob a forma de um presente contraditório, grotescamente monumentalizado, como uma hipérbole distanciada de qualquer origem. Provoca, assim, o nascimento de uma visão estranhada das manifestações culturais, que desrealiza a versão

¹⁶⁶ “Da mesma forma que os aborígenes Tupinambás do Brasil devoravam seus inimigos para se apropriarem de sua força, argumentavam os modernistas, os artistas e intelectuais brasileiros deveriam digerir produtos culturais importados e explorá-los como matéria-prima para uma nova síntese, dessa forma fazendo voltar ao colonizador a cultura imposta, transformada. Para os modernistas, o canibalismo era uma tradição nativa autêntica, bem como uma metáfora crucial para a independência cultural. [...]. A metáfora da antropofagia, portanto, não foi apenas uma forma que os artistas ‘pele-vermelha’ brasileiros encontraram para medir forças com seus próprios ‘caras-pálidas’ literários europeizados, mas também uma resposta carnalizada ao colonialismo cultural. Ao acentuar comicamente a natureza antropofágica de todos os processos de assimilação cultural, os modernistas dessacralizaram os modelos europeus e ainda suas próprias atividades culturais” (STAM, 2008, p. 412).

¹⁶⁷ Na concepção de Carrière (1994, p. 22), o cinema talvez seja em si um adepto da antropofagia e mesmo da autofagia: “fez uso pródigo de tudo o que veio antes dele. Quando ganhou a fala em 1930, requisitou o serviço de escritores; com o sucesso da cor, arregimentou pintores; recorreu a músicos e arquitetos. Cada um contribuiu com sua visão, com sua forma de expressão. Mas ele se formou, antes de mais nada, a partir de si mesmo. Inventou a si mesmo e imediatamente se copiou, se reinventou [...]”.

corrente dos fatos, exigindo a renovação da sensibilidade e das formas de compreensão (FAVARETTO, 1995, p. 48).

No caso do cinema, o próprio Joaquim Pedro elenca alguns títulos que lidaram, de alguma forma, com a antropofagia entre as décadas de 1960 e 70. Além disso, ao final do comentário, aponta sua fonte de inspiração (Oswald de Andrade) e como a interpreta. Se sua fala tivesse vindo à luz pouco tempo depois, precisaria incluir à lista o longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso meu francês* (1971)¹⁶⁸. Eis a fala de Joaquim Pedro:

[...] eu fiquei chocado foi quando soube que *Weekend* [1967], de Godard, terminava com uma cena da mulher comendo os restos do marido e pedindo mais. Eu estava justamente acabando *Macunaíma*. Em Veneza havia outros filmes com canibalismo. Pasolini também já colocou isso num dos seus filmes recentes, *Porcile* [1969]. É curioso como nós e os artistas de sociedades avançadas tivemos, num certo momento, a mesma ideia. A antropofagia não é uma ideia nova no Brasil. Mas eu demorei muito a entender o alcance político das ideias de Oswald de Andrade, por exemplo, que redigiu o seu manifesto antropofágico antes de 1930. A antropofagia é a denúncia de uma condição primitiva de luta, uma luta resumida ao seu nível mais primário. Uma dentada, afinal de contas, destrói muito pouco (ANDRADE, 1970, p. 6).

Como podemos notar, o depoimento do cineasta aponta para a retomada da antropofagia pelo cinema do período, tanto no Brasil quanto na Europa, e traz a sua interpretação do antropofagismo owaldiano, com o qual seu cinema de fato dialoga, embora recuse a face utópica da última fase da produção do escritor modernista, exceto pelo desfecho de *O Homem do pau-brasil* e pela sugestão presente nos créditos finais de *Casa-grande, senzala e cia*, nos quais também se verifica certa positividade. De todo modo, na filmografia de Joaquim Pedro, o sentido que se atribui à antropofagia é (quase) sempre negativo: trata-se de uma metáfora da dominação de uma nação sobre a outra, do Estado sobre seus indivíduos e dos próprios indivíduos uns sobre os outros. Especificamente em *Casa-grande, senzala e cia*, irrompe, de modo geral, como estratégia rudimentar de luta e de relativa resistência, estratégia que, embora provoque certo estrago, é insuficiente para alterar o *status quo*, sobretudo a nossa condição de país espoliado no interior da hierarquia colonial e da ordem capitalista mundial. Trata-se, portanto, de uma arma natural e perene, porém, ao mesmo tempo, de curto alcance: a

¹⁶⁸ Em comentário sobre a presença da antropofagia no filme de Nelson Pereira, Sylvie Pierre argumenta: “No contexto da ditadura, é a afirmação muito irônica de que, primeiro, os inimigos, mesmo os mais fortes, acabarão sendo devorados; segundo, que somos homens fundamentalmente livres e com origens também selvagens” (PIERRE, 1997, p. 105).

dentada é nossa, mas a fome permanece, pois são muitas as carências e as formas de opressão e dominação.

Em alguns exemplares da filmografia de Joaquim Pedro, a antropofagia irrompe ora de forma mais literal, ora mais alegórica. Assim, *O Padre e a moça* têm o amor entre eles “engolido” pela tradição, patriarcalismo e decadência do vilarejo mineiro, até que os próprios protagonistas, transgressores naquele contexto, acabam devorados pelas chamas na gruta. *Garrincha, alegria do povo*, é o herói das massas que acaba engolido pelo sistema.

É a partir de *Macunaíma*, no entanto, que a antropofagia aparece como centro das preocupações e como traço permanente da sociedade brasileira na produção de Joaquim Pedro. Como sabemos, são muitas as sequências antropofágicas na adaptação do livro de Mario de Andrade. No encontro entre o herói sem nenhum caráter e Curupira, por exemplo, o primeiro, perdido e faminto, alimenta-se de um naco cru da perna do segundo. No desfecho do longa, é a vez do próprio Macunaíma ser devorado por Iara, a Mãe-d’água “comedora de gente”, tingindo de sangue as águas do rio em que se encontram e também a jaqueta verde de caubói e/ou caipira, com todas as implicações de significado suscitadas pela *mise-en-scène* e composição do plano: um herói consumido pelo próprio país, esse que, por sua vez, também é canibalizado pelo (des)governo militar em seu atendimento aos interesses da elite nacional e internacional? Além desses dois momentos, nas relações pessoais e sexuais entre as personagens do longa – Macunaíma e seus irmãos, Macunaíma e as amantes e os golpistas –, a palavra de ordem é sempre dominar/devorar o outro, sendo o ápice da atitude antropofágica no filme a sequência da grotesca feijoada humana promovida pelo industrial Venceslau Pietro Pietra. Na passagem, que se dá durante a celebração do casamento da filha de Venceslau, o gigante, sua esposa e os próprios convidados, todos pertencentes a uma elite abastada e cafona, divertem-se com uma espécie de jogo bizarro, uma loteria perversa: os “contemplados” pelo sorteio são arremessados em uma piscina para se juntarem a outras carcaças humanas devoradas por forças não reveladas. Corpos e o sangue viscoso das vítimas flutuam na superfície, num ritual macabro “através do qual uma classe celebra de modo radical sua vocação predatória” (XAVIER, 1993, p. 150). A barbárie, o que se poderia associar em princípio à vida primitiva, revela-se, então, um modo de agir característico da sociedade brasileira moderna, como bem postulara Ismail Xavier:

A festa antropofágica vem coroar a metáfora de Joaquim Pedro referida à sociedade: mundo técnico e civilização definem apenas o grau de sofisticação das armas em jogo num processo onde, em todo lugar, prevalece a mesma lógica que nivela o “primitivo” e o “civilizado”, a mata e a cidade, as lutas da natureza e as competições da cultura. *Macunaíma*-filme elege, neste sentido, a antropofagia como princípio de interação entre as personagens, regra da sociedade. Ela aparece, portanto, como núcleo temático de seu discurso sobre a barbárie moderna (entenda-se o capitalismo num país periférico). Identificam-se o arcaico e o moderno, o civilizado repõe os termos do “primitivo”: ou seja, a história como progresso é ilusão, fabricação burguesa, mascaramento (XAVIER, 1993, p. 150)¹⁶⁹.

De modo distinto de Xavier, o acento declaradamente crítico na concepção da antropofagia em *Macunaíma* levou Marques (2019, p. 128) a interpretar o filme, em artigo sobre as aproximações entre o Modernismo e a produção de Joaquim Pedro, como “não antropofágico”, por virar o princípio “ao avesso, convertendo sua força em fraqueza, rendição à dominação econômica e cultural”. De todo modo, a antropofagia está lá, apenas com o sinal trocado, do positivo para o negativo.

Parece-nos, nesse caso, que o autor do artigo tinha em mente mais o Oswald do *Manifesto Pau-Brasil* (1924), cujo concepção de antropofagia se mostra de fato menos crítica e mais conciliatória. Nessa fase do modernista, seu primitivismo “tende para uma estética do equilíbrio”, de modo que procura “realizar, na expressão, o mesmo acordo harmonioso que se produziria na realidade, graças a um processo de assimilação espontânea, entre a cultura nativa e a cultura intelectual” (NUNES, 1979, p. 33). Entre a ingenuidade desse primeiro momento e a utopia da terceira fase da antropofagia em Oswald, há um período intermediário, caracterizado exatamente pela crítica destrutiva, o *Manifesto antropofágico* (1928)¹⁷⁰, cujas postulações parecem ter sido mais aproveitadas por Joaquim Pedro. Nessa fase do modernista,

o pensamento selvagem, sob a forma do inconsciente coletivo, antropofágico, torna-se nele, como fonte de valores metafísicos, éticos,

¹⁶⁹ Ismail Xavier (1993) lê *Macunaíma* no interior do que chama de *Alegorias do subdesenvolvimento*, em que vários filmes do Cinema Novo e Marginal refletem os impasses do período por meio de narrativas que exibem uma consciência aguda de crise, tanto do contexto vigente (nossa condição de país subdesenvolvido e o autoritarismo do regime militar), quanto da linguagem cinematográfica e a problemática do diálogo com o espectador (teleologia da produção cultural).

¹⁷⁰ É importante destacar que o termo “roteiro” consta no *Manifesto* no seguinte fragmento: “Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros” (ANDRADE, 1972, p. 15). Espécie de face literária palpável do cinema ou possibilidade de caminhos outros e múltiplos para a literatura, o termo parece representar aí o avesso das tradições, sendo exortado como antídoto para a imobilidade das ideias e convenções decantadas. “Trata-se de um grito libertário que intenciona desprender o texto do próprio texto, clamar pela impureza da palavra, em que os roteiros surgem para ilustrar o desgaste da circunscrição das formas. Nessa escrita intermediária, tudo é deglutível!” (ROIFFE, 2015, p. 35).

estéticos e políticos, um meio de violenta transparência, à luz do qual sobressaem outras mais profundas contradições, que dependem das estruturas sociais e da origem colonial de nossa história. A ideia de assimilação amplia-se nesse novo contexto, alcançando o sentido de ação vital, de rebeldia espontânea e permanente [...] (NUNES, 1979, p. 34).

O próprio cineasta, em reflexão sobre *Macunaíma* salienta sua filiação às ideias de Oswald, de quem teria retido a postura agressiva, visível até mesmo no próprio tratamento formal da adaptação, avessa a qualquer estilização da imagem e sem “close, para evitar a individuação dos problemas, para levar aquilo a qualquer brasileiro que pudesse passar por uma situação daquelas”, distanciando-se, nesse sentido, do livro de Mario de Andrade, no qual haveria, para o cineasta, “uma tendência ao apaziguamento maior do que no filme” (ANDRADE, 1990b, n.p.).

Como sabemos, o diálogo entre Modernismo (o dos anos de 1920 e 30) e Cinema Novo são múltiplos e evidentes, como demonstram Johnson (1982)¹⁷¹, Marques (2019)¹⁷² e Figueiredo (2010). A última estudiosa, inclusive, em ampliação de sua teoria das narrativas migrantes, argumenta que o Cinema Novo herdou, de forma mais ou menos direta, a disposição e o papel do Modernismo:

A partir dos anos 1960, a narrativa cinematográfica foi, progressivamente, assumindo a função de criadora de imaginário nacional que até então era desempenhada pela narrativa literária. Nessa década, o sentimento nacionalista ganhou força em torno do projeto de construção da nação ideal pelas mãos do povo, que, cada vez mais consciente dos problemas da nação real, estaria, segundo artistas e intelectuais, clamando por mudanças radicais no interior da sociedade de classes. *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, começa com a matança do pai-patrão, que é seguida por sucessivas matanças de outros pais, como o Beato Sebastião e Corisco, para que surja em Manuel, o homem novo e livre: a mão da história conduziria cada etapa (FIGUEIREDO, 2010, p. 203).

¹⁷¹ Johnson (1982) nos lembra, por exemplo, que tanto um quanto outro foram produzidos pela elite intelectual brasileira e buscaram estratégias de descolonizar a arte nacional, aproveitando, paradoxalmente, a produção europeia: no caso dos modernistas, os vários “-ismos” do período; no caso dos cinemanovistas, o neorealismo italiano. Destaca ainda que, enquanto o Modernismo se voltou contra o parnasianismo, o Cinema Novo recusou o cinema industrial hollywoodiano.

¹⁷² “Além do aproveitamento de títulos e enredos, o Cinema Novo buscou na moderna literatura do país os fundamentos de sua luta estética e política, engajando-se, como outras manifestações artísticas do período, na construção de uma cultura nacional-popular. Tanto na literatura como no cinema, a atualização artística foi pensada em sintonia com a busca da identidade nacional (daí a importância, em ambos os contextos, da ‘ida ao sertão’), que, em última instância, seria responsável pela contribuição original do país à cultura moderna. O intuito dos cineastas era descolonizar a produção de filmes, retratar a verdade do Brasil, filmar o povo usando uma linguagem condizente com a realidade do país, exatamente como propunha Mário de Andrade” (MARQUES, 2019, p. 116).

Joaquim Pedro, em entrevista a Alex Viany em 1966, também estabelece as pontes entre o Modernismo e o Cinema Novo, a música e o teatro nacional daquela década, quando os embates em torno da figura do artista e de uma arte verdadeiramente popular – destituída então de uma postura paternalista e colonialista, no sentido de uma elite intelectual e artística na condição de provedora dos anseios do povo – animavam a cena cultural. Na comparação do cineasta, o diagnóstico negativo, explicitado no final de sua fala, fica para a empreitada modernista, mas podendo ser estendido também, a nosso ver, ao próprio Cinema Novo, cuja dificuldade de diálogo com o público é de conhecimento de todos. Eis a fala de Joaquim Pedro:

[...] há sempre uma camada de interpenetração, de comunicação entre a inteligência dos países desenvolvidos e a nossa, dos países subdesenvolvidos. Esse é um fenômeno que sempre ocorreu. No movimento de 1922, por exemplo, houve uma tentativa de tomada de posição em relação a esse problema; uma recusa do que representasse valores e processos diretamente importados e sem uma vinculação mais verdadeira com a nossa realidade, e uma tentativa de encontrar os processos legitimamente brasileiros, que seriam, por princípio, comunicativos e desalienantes. As obras saídas de 22, a partir desse raciocínio, teriam tido uma comunicação de massa muito mais fácil do que realmente tiveram. Mas aconteceu que, apesar dessa intenção, dessa programação, havia como características do movimento, um processo intelectual complexo, uma pretensão intelectual, que impossibilitava a comunicação com a massa (VIANY, 2000, p. 160 apud AVELLAR, 2007, p. 7)

Se, por um lado, o diálogo entre os dois movimentos, o literário e o cinematográfico, é inegável, por outro, a aproximação deve ser feita com cuidado, como ressalva Sylvie Pierre (1997), ao destacar, por exemplo, a pluridisciplinaridade e a ausência de representantes do cinema nacional no Modernismo e a não reivindicação por parte do Cinema Novo, ao menos em seu princípio, do movimento modernista como pai, baseando-se, antes, numa tradição cinéfila estrangeira. Assim, “a questão da modernidade não se apresentava [...] tal como se colocou para os modernistas dos anos 20”, cujo “inimigo era a arte antiga”, uma vez que, no Cinema Novo, “a vontade manifesta era a de criar uma arte cinematográfica no Brasil, adaptada aos meios brasileiros e profundamente apoiada na realidade brasileira” (PIERRE, 1997, p. 98). De todo modo, também para Sylvie Pierre, Joaquim Pedro representaria a exceção nesse panorama, dadas as inúmeras correlações entre a própria biografia do cineasta, suas adaptações e obsessão pela história e cultura nacionais, elementos notáveis em sua filmografia, inclusive em seu último longa-metragem, *O Homem do pau-brasil*, cujo

encerramento reaviva, de certa forma, o aspecto positivo e utópico da antropofagia oswaldiana.

Nesse filme, cujo roteiro é de autoria de Joaquim Pedro e do crítico paulista Alexandre Eulalio, vida e obra Oswald de Andrade aparecem fundidas no enredo, uma a alimentar a outra. Trata-se, portanto, de “uma ficção-biográfica, um filme histórico-literário” (BENTES, 1996, p. 135). Suas ambiguidades vão desde o título – que bem poderia ser o de uma pornochanchada, mas fora retirado de “uma crônica de Carlos Drummond de Andrade de 1925” –, à escolha de uma atriz e um ator para interpretar simultaneamente o modernista, decisão inusitada tomada cerca de quinze dias antes do início das filmagens (BENTES, 1996, p. 136). O tom farsesco, flagrantemente concebido em chave antinaturalista, impregna tanto o registro dos atores quanto a cenografia e figurinos. No que se refere à estrutura, o filme pode ser dividido em três partes, demarcadas pelos relacionamentos entre Oswald e suas grandes paixões: Semana de Arte Moderna/Dorotéia (Cristina Aché), em alusão a Landa Kosbach; viagem à Europa/Branca Clara (Dina Staf), em alusão a Tarsila do Amaral; matriarcado antropofágico/Rosa Lituana (Dora Pellegrino), em alusão a Pagu. Das três partes, é a última é a que nos interessa mais de perto, por atribuir, enfim, sentido mais positivo, ainda que limitado, à antropofagia.

Iniciada por uma sequência no bairro paulista proletário do Brás paulista, em que os camaradas proclamam palavras de ordem contra a burguesia e a indústria cultural e incitam a greve geral, desloca-se depois para o litoral brasileiro, onde a colonização teve início, mas que, no contexto do filme, serve agora de símbolo para o recomeço, a utopia do matriarcado antropofágico. Para Bentes (1996, p. 142), “todo o final do filme é feminino, solar, carnavalesco, carioca e radicalmente diferente do filme modernista paulista. A revolução caraíba é uma revolução estética no interior da narrativa”. Nas imagens derradeiras, Rosa Lituana e os dois Oswalds surgem nus, com tapa-sexos estilizados a simular as genitálias. Diante do discurso impositivo do Oswald-macho, que instaura a “sociedade do tesão”, enquanto toca seu pênis falso, Lituana e Oswald-feminino contra-atacam: “Bom mesmo é matriarcado. A mulher mandando e comendo o homem”. Na sequência, aos berros, para todas as mulheres, ordena: “Come ele, arranca o pau dele” (ANDRADE, 1982). Em pronto atendimento, elas começam por morder Oswald-masculino, mas seguem o ataque sobre os demais homens presentes, alguns patrões burgueses e velejadores¹⁷³. Desse modo,

¹⁷³ Esses momentos finais d’*O Homem do pau-brasil* aparecem sob o título de “apoteose dialética” no roteiro, exemplar que também não traz os tradicionais cabeçalhos do gênero, conforme verificamos em consulta à cópia disponível na Cinemateca Brasileira.

se *Macunaíma* desmonta o ideário antropofágico, associando o canibalismo ao capitalismo, em *O Homem do pau-brasil* a atenção do cineasta se volta para o polo positivo da antropofagia, relacionado ao modelo utópico do comunismo e do matriarcado. O filme-testamento de Joaquim Pedro parece propor, então, uma espécie de síntese entre, de um lado, a consagração do Modernismo como estratégia de subversão e, de outro, a identificação de seu aristocratismo e de suas miragens como limitações no enfrentamento da realidade histórica brasileira, discussão feita pela crítica universitária a partir dos anos 1970 [...] (MARQUES, 2019, p. 129)

Nessa retomada da antropofagia ao longo da filmografia de Joaquim Pedro, valeria ainda mencionar como as coisas se dão em *Guerra conjugal*, seu penúltimo longa-metragem. Sem momentos tão literais como os de *Macunaíma* ou mesmo de *O Homem do pau-brasil*, na adaptação de contos de Dalton Trevisan, a antropofagia se manifesta na disposição incansável das personagens em devorar e subjugar as outras através das relações sexuais. Essa é tônica de quase todas as sequências do filme, exceto pelo seguimento dedicado ao casal de idosos Amália e João, embora, nesse caso, o empenho permanente de dominar o outro e exaurir suas forças – ambos vivem entre ofensas, humilhações e violência física – ainda esteja presente e faça as vezes da atitude antropofágica dos demais seguimentos. Acreditamos que o tratamento e o destaque conferido ao sexo em *Guerra conjugal*, pulsão de morte e não de prazer no longa, plasma toda a atmosfera do período compreendido entre o final de 1960, com endurecimento do regime militar via AI-5, e o início da década posterior. Uma vez sufocadas as manifestações populares engajadas anteriores ao golpe de 64 e perante a censura vigente, o cinema de Joaquim Pedro voltou-se, então, para os efeitos do autoritarismo e patriarcalismo na intimidade das próprias relações interpessoais. Portanto, *Guerra conjugal* é apenas aparentemente apolítico – o diagnóstico aplica-se também ao curta-metragem *Vereda tropical*, irmão mais solar do anterior –, porque não poderia haver afronta maior ao regime militar do que trazer o sexo indecoroso e grotesco para o primeiro plano de forma tão ostensiva.

Chegamos, enfim, a *Casa-grande, senzala e cia*, projeto no qual o cineasta encontrou a oportunidade de retomar a discussão em torno da antropofagia nos primórdios da formação da sociedade brasileira. Em primeiro lugar, é preciso destacar que o roteiro recusa o discurso de cronistas dos tempos coloniais, como Fernão Cardim, Hans Staden e Gabriel Soares de Sousa, sobre a prática antropofágica – “discurso moral, cristão, branco e eurocêntrico” (GOMES, 2016, p. 164)¹⁷⁴ –, embora tenha se utilizado dele nas pesquisas documentais para a confecção da trama, como fica evidente a partir de um dos fragmentos analisados abaixo.

¹⁷⁴ Como argumenta Gomes (2016, p. 162), os cronistas “interpretam a cerimônia numa visão etnocêntrica, em que recalcam os valores da cultura indígena, repudiando-a como hábitos de selvagens”.

Quando esse discurso surge, a narração logo se encarrega de salientar que o horror e o estranhamento pertencem apenas às personagens europeias do enredo.

Em segundo lugar, é importante salientar o sentido geral da antropofagia no roteiro. Quase sempre, aparece como atitude cotidiana, natural e mecânica, destituída até mesmo de seu caráter ritualístico. Esse, por sua vez, é até mencionado, porém apenas de passagem, o que rompe, uma vez mais, com a expectativa realista em torno de um enredo que se pretende “histórico”. Apesar de buscar inspiração e veracidade em diversos relatos documentados, o roteiro trabalha os fatos de modo ficcional, a fim de caracterizar a antropofagia não como barbárie e assombro, mas como prática comum e inerente à cultura local. Fica a impressão geral, portanto, de que

no roteiro, não se preocupa dar outro sentido à antropofagia, senão o de comer a carne dos inimigos e dos pseudo-amigos vencidos ou em posição de inferioridade [...]. A ênfase recai sobre a generalidade e naturalidade do costume, comicamente chamado de “boca infernal” pelos jesuítas horrorizados e, mais, sobre a gostosura da carne humana, o que torna difícil – praticamente impossível – a correção do hábito nefando (ALVIM, 2001, p. 9).

Em terceiro lugar, por se tratar de uma prática generalizada na sociedade de então – estendida, inclusive, a diferentes tribos indígenas e outros grupos não nativos e inserida num contexto de violência e hostilidade próprio da situação colonial –, a antropofagia de *Casa-grande, senzala & cia* encontra um precedente na filmografia do cineasta, *Macunaíma*. Como vimos, na adaptação da rapsódia de Mario de Andrade, o tratamento jocoso conferido a ela e o fato de ser tomada como elemento atravessador das relações sociais em geral tornam a antropofagia uma metáfora da luta de classes. Em *Casa-grande, senzala & cia* também predomina essa acepção, a antropofagia como figura “das relações sociais num contexto de dominação”, de modo que “os gestos derivam de interesses imediatos e das disposições ‘naturais’”, sem qualquer cerimônia (XAVIER, 2002, p. 5).

Por fim, se de fato esse se constitui o principal entendimento da antropofagia no roteiro, com ênfase sobre sua negatividade, algumas passagens e sobretudo os letrados finais – um apêndice feito de palavras, mas de suma importância para as imagens suscitadas pela narrativa – ressignificam o ato e readmitem seu aspecto positivo, por lhe conferirem certa conotação libertária: estratégia de luta e resistência frente ao colonialismo a que estamos submetidos, mais ou menos na chave do pensamento oswaldiano. É, pois, por essa

ambiguidade, entre a desmitificação e a mitificação da antropofagia que caminha *Casa-grande, senzala & cia.*

A primeira das sequências em que o ato ocorre no roteiro intitula-se “Canibais à vista”, título que antecipa, de certa forma, o desfecho da passagem e expressa também o modo como os europeus, os “civilizados”, encaravam a antropofagia: canibalismo selvagem. Tudo se passa logo nos primeiros momentos do enredo, quando a nau da segunda expedição se aproxima da costa brasileira. Da embarcação, os comerciantes Almeida e Fernandes espiam por lunetas e se excitam com a quantidade de índias avistadas. O segundo chega a exclamar: “[...] só dá mulher! Não tem nenhum homem com elas”, sem desconfiar do que estava por vir, a despeito de todas as admoestações e proposições de Padre Manuel, também a bordo (ANDRADE, 2001, p. 34). Após grande confusão sobre a maneira mais segura de proceder a abordagem, os tripulantes decidem enviar, por fim, alguns soldados liderados por Manuel do Circo. Esse, quando

em terra, [...] é imediatamente cercado pelas índias que examinam a ele e a tudo que traz consigo, cheias de curiosidade.

Uma índia mais velha, nua como as outras, aproxima-se por trás, sem que Manú a veja. Desfere-lhe na cabeça uma violenta porretada. O português cai na areia, morto ou desmaiado. Os índios que estavam escondidos na colina precipitam-se para a praia e atacam a flechadas o batel dos portugueses, que remam o mais depressa que podem em direção às caravelas, enquanto descarregam suas armas sobre os índios. Enquanto isso as mulheres carregam o corpo inerte de Manuel para cima da pequena colina. Ali, umas esquartejam enquanto improvisam um moquéim para assá-lo.

Gritaria, palavrões a bordo. Pe. Manuel, horrorizado, cai de joelhos e comprime a testa sobre o chão.

PE. MANUEL – Senhor, houve um terrível mal-entendido. Não foi bem isso o que eu disse.

[...]

Enquanto levantam as velas para se afastar, os lusitanos veem as índias acenando provocadoramente com pedaços mal assados do primeiro português comido por brasileiros (ANDRADE, 2001, p. 34).

Como podemos notar, os trechos idílicos da carta de Caminha da abertura do roteiro logo dão lugar a uma realidade bem mais hostil, enquanto a nudez, tão cobiçada e exaltada no documento, é utilizada, agora, como armadilha de guerra. É notável também aí o protagonismo das mulheres indígenas, responsáveis pelo primeiro contato e pelo movimento inicial da vitória (momentânea) contra portugueses “destemidos” e “arrojados”. Atraídos para o chão firme da nova terra, são derrotados e expulsos de forma humilhante pelas nativas, as quais aproveitam as carnes de Manú sem qualquer cerimônia. Apesar da violência do fragmento, tanto pela deglutição quase instantânea de um corpo humano quanto pela batalha,

com suas flechas, disparos e vítimas, a ênfase não recai sobre aspectos trágicos, de modo que o horror fica apenas para os europeus. O acento cômico diverte o leitor-espectador que lê-vê Padre Manuel clamar arrependido diante do desenrolar dos fatos¹⁷⁵ e os nativos acenarem, com despudor e de forma jocosa, “com pedaços mal assados do primeiro português comido por brasileiros”. O comentário final não deixa dúvidas quanto aos verdadeiros proprietários da Terra de Vera Cruz, os indígenas, identificados como os legítimos “brasileiros”. Nessa primeira sequência, a antropofagia é concebida, portanto, como estratégia de luta e resistência, capaz, se não de derrotar em definitivo os invasores, impor-lhes dificuldades e horrorizá-los.

Um detalhe de aspecto formal ainda merece ser mencionado aqui: com o golpe da mulher indígena, Manú desaba sobre a areia “morto ou desmaiado”, ou seja, sem vida ou apenas inconsciente, numa imprecisão desaconselhada pelos manuais de roteiro e que nos remete àquelas de *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* e, como veremos, também às de *Vida mansa*. Além disso, a imprecisão nos recorda de que estamos diante de um roteiro, cujos detalhes podem ser postergados para as filmagens, ou evidencia ainda o ponto de observação da cena e o modo como o plano cinematográfico poderia se dar, sem permitir a visualização precisa do ocorrido. Nesse último caso, mantida a dúvida em relação ao estado do português abatido, se vivo ou morto, potencializa-se o próprio impacto do ato antropofágico.

Na sequência nove, dividida em A, B e C, a antropofagia já não se configura como estratégia de combate. O texto faz alusão à prática agora em chave ritualística: a deglutição, com seus devidos protocolos, de guerreiros da comunidade rival como forma de adquirir e interiorizar suas capacidades e poderes. De todo modo, o ritual em si não comparece¹⁷⁶. No universo urgente de *Casa-grande, senzala & cia*, não há espaço, tampouco tempo, para solenidades. A realidade se impõe de modo insolitamente cômico, por meio de um sincretismo inesperado.

Nessa sequência, Padre José e Padre Manuel são atraídos pelo alarido de uma festa, em direção à qual remam. Em terra firme, deparam-se com a execução de um prisioneiro, cujo corpo é retalhado e “levado ao moquém já fumegante” (ANDRADE, 2001, p. 44). O tom tragicômico e pagão-cristão da narrativa, como veremos, sintetiza de forma única um recurso

¹⁷⁵ Antes, no desentendimento a bordo, ele havia desejado aos compatriotas: “queira deus que eles se fodam!” (ANDRADE, 2001, p. 33)

¹⁷⁶ O roteiro apenas informa que a cena principal deve seguir “a descrição pormenorizada de várias crônicas da época”, sem, no entanto, apresentá-las (ANDRADE, 2001, p. 44).

recorrente nos trabalhos de Joaquim Pedro, que aproveita a realidade para dela fazer emergir o insólito, em mais um encontro entre o cineasta e Luis Buñuel:

A caminho da aldeia [os padres] cruzam com uma índia que parte apressada levando um cesto equilibrado na cabeça, de que emerge um pé humano. Na mão leva ainda outra mão, moqueada como o pé e cortada no antebraço. Temendo o que se passa, os padres gritam por ela, que se põe a correr e desaparece com seus pitéus. Adentrando a aldeia, os padres correm em direção às mulheres, retiram os pedaços de carne do moquéu e carregam-nos correndo para o mato. Lá, começam imediatamente a cavar uma sepultura. Na aldeia as mulheres mais velhas iniciam um alarido infernal de protesto contra a ingerência dos padres, inconformadas com pitéu perdido. Juntam-se a elas vários homens, mulheres mais jovens e finalmente há uma decisão coletiva de ir resgar as carnes do prisioneiro expropriado pelos jesuítas. [...] Apoderam-se uns de membros dispersos, outros interpõem-se entre os padres e as carnes, outros ainda gesticulam e berram que vão levar de volta o ‘corpo’ para comê-lo. [...] Pe. Manuel retira de sua boceta um frasco de santos óleos e asperge as carnes, enquanto Pe. José continua a orar. As mulheres voltam a protestar, gritando que os padres estão estragando as carnes com o óleo aspergido. Uma delas passa o óleo sobre a carne. Acho o gosto horrível. Tenta tomar o frasco do padre que o consente. Os padres se retiram, desta vez muito antipatizados por todos [...], deixando a aldeia em grande festa. A bebedeira de cauim segue cada vez mais animada. (ANDRADE, 2001, p. 47).

A maneira inusitada pela qual os padres e o leitor-espectador “flagram” o ato antropofágico na abertura do fragmento trabalha para garantir o efeito cômico: são vistas somente partes do corpo da vítima e uma índia em fuga. O mesmo se pode dizer sobre a opção pelo termo “pitéu”, alimento apetitoso, para se referir à carne humana, que é inadvertidamente temperada com óleos sagrados dos jesuítas. Crenças e ritos cristãos, aqui materializados como um tempero indigesto ou um azeite de má qualidade, são prontamente rejeitados: os indígenas de nada carecem da “culinária” alheia e estrangeira para saborear a carne preparada. Embora o clima festivo aponte para a dimensão ritualística do ato, essa “dignidade” lhe foi subtraída, de modo que resta a “simples satisfação do paladar” (SILVA, 2015, p. 288). Mais uma vez, encena-se uma vitória pontual e momentânea dos nativos, que expulsam os jesuítas e a doutrina cristã¹⁷⁷.

Tomadas em conjunto, essa e a primeira sequência envolvendo antropofagia no roteiro não deixam dúvidas: trata-se de um recurso

¹⁷⁷ Mais adiante na trama, em comentário sobre os últimos acontecimentos presenciados por Padre Manuel, o jesuíta expõe toda a sua ignorância: “foi só nos verem pelas costas para voltar a ser o que eram: canibais e bêbados, como se nunca tivessem ouvido a palavra de Deus que lhes levamos” (ANDRADE, 2001, p. 52).

[...] de que os indígenas lançam mão para mostrar que a redução de sua alteridade ao ‘mesmo’ não se dá de maneira tão fácil, como parecia ao escrivão Pero Vaz de Caminha em sua famosa Carta. Por vezes, a superioridade indígena foge do controle da Companhia de Jesus e dos mandatários da Coroa (GOMES, 2016, p. 165).

A essas duas sequências, soma-se uma terceira, antológica, pois reproduz, com todo o humor peculiar de Joaquim Pedro, a deglutição do primeiro bispo do Brasil, Dom Pero Fernandes Sardinha¹⁷⁸. Assim, a passagem vem coroar a resistência dos indígenas à catequização/colonização por meio da antropofagia, pois, dessa vez, a vítima é uma das autoridades maiores e mais poderosas da igreja, ainda que sua figura tenha recebido tratamento completamente jocoso em *Casa-grande, senzala & cia*. Sua saída atabalhoada da colônia, o que acaba por resultar em sua morte, é motivada por intrigas de ordem pessoal. Em festa comemorativa da retomada do engenho de Joaquim, o bispo Sardinha havia surpreendido D. Álvaro, filho do governador, e Maria Emília, mulher do ouvidor Vasco, em ato sexual clandestino, flagrante que o chefe da igreja expõe depois a toda comunidade em uma de suas homilias. Ofendida, Maria Emília instiga o marido¹⁷⁹ a ir ter com o bispo, sendo por ele recebido e espancado em seus aposentos, às portas fechadas. O tumulto estrondoso atrai a atenção de D. Álvaro, que invade o quarto para resgatar o ouvidor. Furioso, “aos berros”, o bispo “excomunga todo mundo, incluindo o Governador”, a quem “acusa de ser o inspirador daquele grande desrespeito” (ANDRADE, 2001, p. 82). Após o ocorrido, decide, enfim, partir para Portugal às pressas quando ainda era madrugada. A bordo do navio, faz o gesto de “banana” em despedida ao Governador, Padre Manuel e Álvaro, sem imaginar o que a curta viagem lhe reservava:

Manhã radiosa, brumas se dissolvendo à luz do sol. Náufragos portugueses e alguns poucos negros flutuam agarrados a pedaços de madeira do navio em que viajavam e que durante a noite deu contra os rochedos da costa e afundou.

Fernão Pires e uma beata aflita procuram pelo Bispo, a ver se também se salvou do naufrágio. Encontram-no boiando nu, com a enorme barriga para cima, o que lhe facilita a flutuação. Está bem vivo e de muito mau-humor, sobretudo irritado com o piloto, responsável, a seu ver, pelo naufrágio.

O piloto, que flutua incógnito a pouca distância, começa a defender-se das acusações. Reconhecido, passa a ser perseguido a nado e espancado pelo Bispo, Fernão Pires e a beata.

¹⁷⁸ “A antropofagia é um modo exemplar de consumismo adotado pelos povos subdesenvolvidos. [...]. Não foi por acaso que os artistas revolucionários da década de 1920 – os modernistas – datam seu Manifesto Antropofágico ‘no ano em que o Bispo Sardinha foi engolido’” (ANDRADE apud STAM, 2008, p. 424).

¹⁷⁹ A personagem diz a ele: “seu verme, seu covardão. Trazes-me para este fim de mundo e ainda tenho de escutar insultos em plena igreja” (ANDRADE, 2001, p. 81).

Ao tentarem afogar o piloto, percebem grupos de índios na praia que, jubilosamente, acendem fogueiras, riem-se e já avançam água adentro, remando canoas para recolher os primeiros prisioneiros, que assim lhes caem do mar mais do que do céu.

Os primeiros prisioneiros são logo executados e começam a ser esquartejados. O Bispo, cobrindo-se com uma barrica, tenta protestar, exercer sua autoridade costumeira. Mas, ao perceber a firme intenção que os cínicos silvícolas têm de devorá-lo, manifestada por algumas dentadas que vai levando enquanto gesticula, parte em desajeitada e inútil carreira.

O piloto, ao ser agarrado para ser comido, fala a língua dos nativos, pelo que é poupado e posto em liberdade. Horrorizado, vê o Bispo ser morto e comido (ANDRADE, 2001, p. 89).

Apesar da importância do acontecimento, com suas consequências para a colônia e a metrópole, e da tragédia que o excerto encerra, a predominância é, uma vez mais, do tom cômico. Assim, a descrição elevada da abertura – “manhã radiosa, brumas se dissolvendo à luz do sol” – logo é complementada por pedaços de navio e por alguns naufragos. Dentre eles, alguns negros, duplamente sacrificados, primeiramente como escravos e agora à deriva no mar; e a figura grotesca do bispo, de corpo avantajado, a flutuar pelas águas, e também arrogante, a perseguir o culpado, em seu entendimento, pelo acidente na costa brasileira. Se o retrato do bispo ao longo da narrativa já não havia lhe reservado qualquer traço de nobreza, o desfecho de sua trajetória vem sacramentar o rebaixamento da personagem, cuja autoridade sagrada se revela inútil diante da intenção obstinada dos indígenas em devorá-lo. Coagido e em desespero, não apela a qualquer divindade, talvez por não haver milagre possível para a ocasião. Tenta fugir em “carreira desajeitada”, enquanto o piloto, pela mínima empatia – afinal, dominava a língua nativa –, acaba sendo poupado. O texto ainda reserva dois pequenos mimos cômicos para o leitor em “algumas dentadas que vai levando enquanto gesticula” e “assim lhes caem do mar mais do que do céu”. No primeiro caso, a atitude antropofágica sem qualquer sentido transcendente, sem rito, nua e crua, reduzida a dentadas; no segundo, uma espécie de discurso indireto livre, interdito à peça cinematográfica de acordo com os manuais, e que permite, aqui, observar a empatia do texto pelos indígenas.

A análise empreendida até aqui, em que se pontua a antropofagia como forma de luta e resistência, faz com que *Casa-grande, senzala e cia* vá ao encontro das postulações de Oswald de Andrade, sobretudo quando descrita da seguinte maneira:

A contribuição do antropofagismo oswaldiano começa pela compreensão da sociedade colonial como sociedade trabalhada por forças repressivas mestras, tais como a catequese dos jesuítas e a autoridade dos governadores gerais. Essas forças tinham sido introduzidas no amálgama da cultura nativa, aí depositando a violência da dominação (NUNES, 1986, p. 20).

Os limites da antropofagia começam a se impor, no entanto, de forma mais clara em outra sequência, na qual se invertem os papéis entre vencedores e vencidos, em uma realidade nefanda. Na passagem a que nos referimos, a antropofagia é substituída por outro procedimento, não menos violento, numa exposição dos métodos de conversão pouco cristãos dos jesuítas, ainda que tudo não passe de uma simulação. Por outro lado, é importante ainda destacar o princípio da sequência, pois talvez em nenhum outro momento da narrativa a atitude antropofágica surja de forma tão natural, prosaica e destituída de qualquer significado transcendente. Reforça-se, assim, seu raio limitado de ação, seu pouco alcance para além dos dentes, em uma sociedade tão opressora:

Os índios aldeados, que se deliciavam comendo os pedaços de carne humana, correm a esconder as evidências da “boca infernal”. Um deles, mais desavisado, aparece diante dos padres que chegam, comendo distraidamente e com muito prazer, um pé de homem.

Escândalo, gritaria, o padre José vocifera furioso e condena sumariamente o antropófago à pena máxima do aldeamento, isto é, ser soterrado vivo.

Sucedem-se cenas de grande movimentação. Curumins, sob as ordens dos padres, vasculham o aldeamento à procura de restos do morto [...].

Abrem-se duas covas, uma para o antropófago e outra para dar sepultura cristã ao que resta dos prisioneiros.

Ao mesmo tempo o indigitado canibal, apesar de seus apelos, lamentos e protestos, já que muitos comeram e só ele será castigado, é posto de joelhos a confessar-se e preparar-se compulsoriamente para a morte. Terminada a sumária confissão, o condenado é descido à cova profunda com pés e mãos amarrados. A um sinal do padre José começam a ser jogadas sobre ele as primeiras pás de terra que o irão soterrar. Desesperado, debatendo-se, cuspiendo terra, grita e impreca, até que em português grita:

ÍNDIO – Valei-me Nosso Senhor Jesus Cristo!

É o pretexto de que precisava o jesuíta, já aflito, para comutar a pena e perdoar o pecador arrependido.

Aos gritos de “aleluia”, “deus seja louvado”, promove-se a imediata exumação do vivo (ANDRADE, 2001, p. 95-96).

A penúltima referência do roteiro à antropofagia é das mais importantes, pois adiciona ao caldo um novo ingrediente. Se a sequência, por um lado, insiste na concepção de antropofagia sem qualquer apelo místico, por outro, promove uma inversão instigante: a prática não é exclusiva do outro, do “selvagem” ou do primitivo, mas também dos próprios europeus, os “civilizados”. Na passagem, o destemperado e sádico Domingos, único filho branco de Joaquim, em uma de suas várias investidas contra grupos indígenas, deseja se

vingar dos aimorés¹⁸⁰, por ter tido uma de suas cabeças de gado confundida com uma grande anta e morta por eles. No desfecho do confronto, algo inusitado se opera:

Margem do São Francisco / ext. / dia

[...] Domingos parte a galope sobre os índios, acompanhado pelos seus homens. Trocam-se tiros e flechadas à distância, e o grupo de índios, em situação de inferioridade para o confronto, embrenha-se no mato levando a carne que consegue carregar.

Domingos apeia e com seus homens penetra no mato, em perseguição aos Aimorés.

Os índios correm agachados entre as sarças, com espantosa agilidade. Os homens de Domingos não conseguem fazer o mesmo. Atiram em vultos, moitas vazias e começam a sofrer baixas ao serem flechadas das mais inesperadas direções.

Percebendo a desvantagem tática em que agora se encontra, Domingos dá ordem de retirada e escapa para o campo aberto com os seus homens. Recolhem os restos do boi carneado e abandonado pelos índios, indo reunir-se aos que ficaram guardando o grosso da boiada.

Domingos está furioso e acaba ali mesmo com o resto da vida de um de seus vaqueiros índios, gravemente ferido, que os outros traziam carregado. Duas flechas o tinham antigo mortalmente, mas ele ainda vive, quando Domingos irritado desfere o tiro de misericórdia.

O morto começa a ser esquartejado e sua carne vai juntar-se à do boi que os índios mataram, num moquém que é prontamente aceso.

Domingos é o primeiro a ser servido. Indiferente, pega um naco de carne que começa a comer com tremendo mau-humor (ANDRADE, 2001, p. 126).

Como podemos notar, além de funcionar como mais um exemplo do empenho do roteiro em registrar os grandes movimentos históricos e sua adesão a cenas de batalhas, a sequência apresenta um português indiferente à carne da qual se alimenta, se de um dos seus vaqueiros ou de um de seus animais. A imagem grotesca de Domingos se alimentando de um pedaço de carne (possivelmente) humana, “com tremendo mau-humor”, indica que a antropofagia era uma prática generalizada em terras brasileiras. Mais do que isso: se os europeus eram devorados, também respondiam com mordidas, muito mais poderosas nesse caso, porque potencializadas pela dinâmica opressora colonial.

A referência derradeira de *Casa-grande, senzala e cia* à antropofagia se dá após o fim da narrativa – com suas três festas, a portuguesa, a holandesa e a quilombola –, mais precisamente nos letreiros de conclusão do roteiro. Apesar de ser a última, não é menos importante, não apenas pelo fato de conter um termo que remete o leitor-espectador ao objeto

¹⁸⁰ O texto é peculiar na maneira como traz informações sobre essa etnia, em tom documental: “Esses selvagens nômades, onde lhes anoitece, esticam um couro de veado sobre quatro forquilhas, acendem sob este uma fogueira e dorme com os pés para o fogo, pouco lhes importando que lhes chova em todo o corpo” (ANDRADE, 2001, p. 125).

fílmico (“letreiro”), mas sobretudo por conferir à antropofagia um sentido menos literal do que o observado até aqui no texto. Se não chega recuperar a sua face ritualística e mágica, a referência lhe atribui, sem dúvida, sentido simbólico, ao readmitir o ato como estratégia positiva e perene de resistência e luta contra as sucessivas colonizações a que o país esteve e está submetido.

Letreiro final

Nesse dia de 1635, os holandeses iniciaram a ocupação da província brasileira de Pernambuco, onde ficaram trinta anos até serem expulsos.

Antes e depois, desde 1500, colonizadores nacionais e estrangeiros vêm se sucedendo no Brasil. Oxalá, em breve, tenhamos-los comido todos (ANDRADE, 2001, p. 187)

Como podemos notar, os créditos finais do roteiro ampliam o rol de colonizadores, que não se restringe aos “de fora” – os europeus dos tempos da colônia, tampouco os norte-americanos e sua dominação cultural, política e econômica pós-Segunda Guerra –, mas se estende ainda aos “de dentro”. Esses, por sua vez, em atendimento frequente ao capital estrangeiro, exercem toda forma de opressão e exploração das camadas mais vulneráveis da sociedade brasileira. Trata-se de uma elite econômica, gigantes Venceslaus, como o industrial de *Macunaíma*, a devorar a classe trabalhadora; ou militares alucinados, que ascenderam ao poder com o golpe de 64 e engoliram a liberdade da sociedade brasileira, como Larroque em *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*; ou ainda as corporações e suas estratégias de propaganda a promover o consumo desenfreado como forma de dominar a todos, enquanto os que possuem poder de compra dominam os que não têm, o que nos remete, de certa forma, à discussão empreendida em *Linguagem da persuasão*¹⁸¹.

Sendo assim, o letreiro final de *Casa-grande, senzala e cia*, embora reconheça a insistência do colonialismo no Brasil¹⁸², exorta todos à luta via deglutição – “Oxalá, em breve, tenhamos-los comido todos” –, vislumbra um horizonte possível e reencontra, de certa forma, a antropofagia “[...] na chave oswaldiana, em que ‘engolir’ é um programa cultural e estético de

¹⁸¹ Segundo Araújo (2004, p. 241), a ênfase desse documentário de Joaquim Pedro recai sobre a linguagem “criada e aperfeiçoada para o consumo de massa, cujo caráter persuasivo tem, como objetivo supremo, vender. Tudo vira produto: das mercadorias nas prateleiras dos supermercados às emoções da telenovela”.

¹⁸² “Hoje percebe-se claramente que nada mudou. As classes sociais tradicionalmente dominantes e conservadoras continuam a exercer seu controle da estrutura do poder – e nós redescobrimos o canibalismo... As atuais relações de trabalho, bem como as relações entre as pessoas – social, política e econômica – ainda são, basicamente, canibalistas. Aqueles que podem, ‘comem’ os outros através de seu consumo de produtos, ou mesmo, mais diretamente, através de relações sexuais. O canibalismo simplesmente institucionalizou-se e disfarçou-se inteligentemente... Por sua vez, vorazmente, nações devoram seus povos (ANDRADE apud STAM, 2008, p. 424).

resistência anticolonial apoiado na metáfora digestiva como apropriação subversiva” (XAVIER, 2002, p. 5).

3 CLARICE LISPECTOR VAI AO CINEMA (OU AO ROTEIRO)

Roteiros adaptados são uma ponte de mão dupla: a leitura avança em direção às imagens do filme a ser feito e, simultaneamente, recua para a imagem que o escritor viu antes de escrever [...] (AVELLAR, 2007, p. 219).

3.1 Um cinema alimentado por palavras

Se a antropofagia, como vimos, é quase sempre tomada em chave negativa ao longo da produção de Joaquim Pedro ou admitida em sua ambiguidade na melhor das hipóteses, quando pensada como recurso do próprio método criativo do cineasta, seu sentido é bastante positivo. Como sabemos, é estreito e profícuo o diálogo da filmografia de Joaquim Pedro com a literatura nacional. Na urdidura de suas adaptações, o cineasta, como bom leitor de nossa literatura e em legítima disposição antropofágica, num processo instigante entre valorização e subversão¹⁸³, rearticula a obra-base que lhe serviu de inspiração e a devolve em nova configuração, inserindo-a no interior das preocupações próprias a seu cinema, como a recusa à estética naturalista, o humor irônico e debochado por vezes, a busca pelo apelo popular sem negligenciar a investigação estética e o interesse pela formação social e a identidade cultural de nosso subdesenvolvimento, marcado sobremaneira pela deglutição internacional e nacional.

Desde os primeiros tempos, Joaquim Pedro já manifestava seu interesse pelo universo literário, ao tratar, em *O Poeta do Castelo*, do cotidiano de seu padrinho de crisma, Manuel Bandeira, cujos versos são lidos pelo próprio poeta ao longo do curta-metragem. Em *O Padre e a moça*, outra produção poética lhe serviu de inspiração, “O padre, a moça”, de *Lição de coisas* (1962), de Carlos Drummond de Andrade. *Macunaíma*, filme subsequente, é sua adaptação para a rapsódia de Mário de Andrade, enquanto o roteiro híbrido do longa *Os Inconfidentes* fundiu o relato processual dos *Autos da Devassa*, versos dos poetas conjurados e o *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles. *Guerra conjugal* condensou dezesseis contos de Dalton Trevisan em três seguimentos narrativos independentes, porém em tudo relacionados. O curta cômico-erótico *Vereda tropical* é uma adaptação do conto homônimo de Pedro Maia Soares. Na reportagem televisiva *O Tempo e a Glória*, realizou um passeio lírico pelo bairro carioca Glória, em companhia do escritor Pedro Nava. O último

¹⁸³ De certo modo, pode-se observar, na atitude antropofágica de criação do cineasta, postura semelhante àquela que, segundo Silviano Santiago (2000, p. 25), o escritor latino-americano é impelido a assumir diante das imposições políticas, econômicas e culturais dos países hegemônicos: erigido no “entre-lugar”, o discurso literário latino-americano vive entre “a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”.

filme, *O Homem do pau-brasil*, aproveitou, como um bom exemplar modernista, obra e vida de Oswald de Andrade, fazendo ruir qualquer expectativa por uma cinebiografia tradicional.

À lista, valeria adicionar ainda outros projetos, rascunhados ou completos, mas não filmados. Na segunda situação, temos *Vida mansa*, objeto deste capítulo e sobre o qual discorreremos em breve. Na primeira, temos, de acordo com Augusto (1994, n. p.), tentativas de adaptação de *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, e *As Minas de prata* (1865), de José de Alencar. É preciso somar aí também *O Defunto*, último esforço criativo do cineasta, em projeto datado de trinta de agosto de 1988, dez dias antes de sua morte. O título dá conta da ironia de Joaquim Pedro, que, bastante debilitado, continuava a trabalhar e imaginava adaptar a saga memorialista de Pedro Nava, cujo primeiro volume é *Bau de ossos* (1972)¹⁸⁴. Trata-se de um projeto de especial interesse aqui, pois, no texto de concepção de *O Defunto*, publicado como um dos materiais extras da edição de *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*, o cineasta reflete sobre seu processo criativo, ao salientar que, no caso das adaptações, não buscava exatamente uma estrutura pronta que se prestasse ao exercício adaptativo, mas “[...] a forma de aproveitamento cinematográfico de certo material de vida, incluindo nessa ‘vida’ tudo que se lhe possa meter dentro, num processo evolutivo de filme para filme [...]” (ANDRADE, 1990, p. 103).

Ideia semelhante é desenvolvida por Joaquim Pedro em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*. De sua fala, podemos inferir que as palavras literárias servem de agulhão para a concepção de imagens cinematográficas. Na mesma ocasião, o diretor discorre ainda sobre o processo criativo de *Macunaíma*, filme no qual subtraiu a maioria dos aspectos mágicos do livro não apenas para viabilizar a produção, mas para confeccionar algo mais condizente com a realidade brasileira, repleta de elementos em si já extraordinários:

Não sei se sou eu quem mais adaptou obras literárias¹⁸⁵. Isso é uma prática cinematográfica muito antiga, muito usada, em Hollywood. No Brasil, existem vários fazendo isso. [...]. O que escolho não são livros que aparentemente se prestem a uma adaptação cinematográfica. Eles não têm uma história dramática desenvolvida. Mas isso para mim constitui um estímulo porque às vezes consigo enxergar ali um filme [...]. Então, justamente pelo fato de eles não terem a coisa resolvida como estrutura fílmica, eu posso chegar a soluções originais. Esse, por exemplo, foi o caso de *Macunaíma* [...]. As pessoas achavam que aquele texto era insuscetível de ser transformado em filme, a não ser por um processo de desenho animado ou uma coisa assim, que pudesse retratar fielmente as mágicas todas que

¹⁸⁴ O título *O Defunto* também faz referência ao poema homônimo também de Pedro Nava (2003), cujos primeiros versos são: “Quando morto estiver meu corpo, / Evitem os inúteis disfarces, / Os disfarces com que os vivos, / Só por piedade consigo, / Procuram apagar no Morto / O grande castigo da Morte”.

¹⁸⁵ Talvez o cineasta português Manoel de Oliveira (1908-2015) possa ostentar esse título.

havia no livro. Mas eu havia enxergado um caminho para adaptação, muito simples, quer dizer, ao nosso alcance aqui no Brasil (ANDRADE, 1990b, n.p.).

O início da fala acima, em que Joaquim Pedro lembra o grande número de adaptações no cinema brasileiro, aponta ainda para uma questão geracional, mencionada em mais de um momento de nosso trabalho. A literatura modernista, em seu anseio pela implosão das formas e pela refundação do que se entendia por identidade nacional, encontrou no Cinema Novo, entre as décadas de 1960-70, a sua “continuidade”, com todas as ressalvas e diferenças contextuais aí pertinentes. Em depoimento, Caca Diegues ressalta, não sem certo exagero, toda a importância da literatura para os cineastas de sua geração:

Acho que a maior influência cultural do cinema brasileiro é a literatura brasileira. Não são os cineastas nacionais ou estrangeiros, mas sim escritores como Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e outros. Eu acho que eles são a grande influência do Cinema Novo (OROZ, 1984, p. 20).

(Que o leitor nos permita um breve parêntese aqui. Se a literatura vai ao cinema, o inverso também ocorre. E não estamos nos referindo à maneira cinematográfica com que muitos escritores são “acusados” de proceder, mas de algo inusitado na obra de um dos nomes mencionados por Diegues: Guimarães Rosa. Esse jamais escreveu roteiros propriamente ditos, embora se possa aventar, de forma bastante remota e improvável, uma espécie de esboço de roteiro, dado o aproveitamento de certas convenções do gênero na estrutura da novela “Cara-de-Bronze”, originalmente de *Corpo de baile* (1956) e depois integrada a *No Urubùquaquá, no Pinhé*m (1965). Na verdade, o aproveitamento do roteiro no interior da narrativa de “Cara-de-Bronze” é típico da experimentação limite com a palavra ou do jogo linguístico lúdico da escrita de Guimarães Rosa. Assim, em “Cara-de-Bronze”, a escrita de acordo com as convenções da peça cinematográfica, surge na companhia de outros gêneros, como o dramático e o lírico, bem como de cantigas e ditados da cultura popular, de modo a evidenciar, segundo Santiago (2010), a conjugação entre práticas e valores oriundos de um passado colonial e o processo de industrialização e modernização da sociedade brasileira. O trecho pode ser conferido na figura a seguir, com a qual encerramos o aparte):

Figura 7 - Fragmento de “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa

ROTEIRO:

Interior – Na coberta – Alta manhã

Quadros de filmagem:
Quadros de montagem:
Metragem:
Minutagem:

1 G.P.G. Int. Coberta.

Entrada dos vaqueiros. Curto prazo de saudações *ad libitum*, os chegados despindo suas croças – bem trançadas, trespassados adiante e reforçadas por um cabeção ou “sobrepeliz” sobre os ombros, também de palha de buriti

Som: O violeiro estará tocando uma mazurca.

linhô Ti entra no plano, de costas

Som: O fim da mazurca.

linhô Ti saúda os vaqueiros recém-vindos.....

Som: Touros, de curral para curral, arram o berro tossido, de *u-hu-hã*, de desafio. (O touro involuntário, que tem o movimento mau das tempestades.) [...]

Fonte: Rosa (1994, p. 684). Por meio de um fragmento próximo à escrita de roteiros, o cinema na literatura.

Retomemos a discussão em torno da presença da literatura nos projetos de Joaquim Pedro, tanto naqueles apenas sonhados quanto nos projetos de fato concretizados. Se quisermos regressar à juventude do cineasta e resgatar alguns lances de sua biografia, não será difícil notar que o universo literário sempre o seduziu, desde a produção de seus primeiros filmes amadores ao próprio desejo em escrever, em produzir literatura mesmo.

Ainda durante a graduação em Física, na Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, da Universidade do Brasil (atual UFRJ)¹⁸⁶, Joaquim Pedro aproximou-se e participou ativamente do Centro de Estudos Cinematográficos, o CEC, cineclubes fundado por Saulo Pereira de Mello e Mário Haroldo Martins na própria faculdade, sob a influência do professor de mecânica analítica Plínio Sussekind Rocha (ARAÚJO, 2013, p. 22-35). (O cineclubes atrairia ainda Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Marcos Faria e Mário Carneiro, que despontariam, na sequência, como importantes nomes do cinema nacional). É desse período que datam as primeiras experiências de Joaquim Pedro com o fazer cinematográfico, advindas à luz já atreladas à literatura. Em produções amadoras, porém um tanto ambiciosas, ele e

¹⁸⁶ Universidade em que o jovem Joaquim Pedro ingressara em 1951. Se o curso escolhido gozava de amplo prestígio à época, gestava-se também, naquele momento, um intenso interesse pelo ato de fazer filmes, interesse que começava a mobilizar muitos jovens de então e era alimentado por fatores vários, convergentes na criação de um “[...] ambiente cinematográfico particularmente estimulante: o impacto dos filmes neorrealistas, o surgimento de diversos cineclubes e o convívio pessoal com personalidades de uma forte tradição crítica cinematográfica brasileira” (ARAÚJO, 2013, p. 34).

Saulo Pereira de Mello tentaram levar à frente projetos de adaptação integral ou parcial, em curtas inconclusos em 16 mm, de textos como *A Condição humana* (1933), de André Malraux; “Um Ladrão”, fragmento extraído provavelmente de *Insônia* (1947), de Graciliano Ramos; e *Les Thibault* (1920-1940), de Roger Martin du Gard (ARAÚJO, 2013, p. 35-37).

Ainda na juventude, Joaquim Pedro teria acalentado também o desejo de se tornar escritor. Segundo Araújo (2013, p. 40), quando já tinha abandonado a Física e integrado a equipe de restauração da obra de Aleijadinho, revelou, em carta a amigo, a dificuldade que vinha encontrando em escrever uma novela. Dos textos literários produzidos por ele na mocidade, ao menos dois vieram a público, um conto, publicado pela revista *Novos Estudos CEBRAP* (1996), e um poema, intitulado “Encontro” e reproduzido a seguir. Curiosamente, composto muitos anos antes do roteiro-objeto deste capítulo, o poema traz a expressão “vidas amansadas” em um de seus versos e trata da morte, mas em chave dramática e romântica de tom solene, em nada relacionada ao universo despojado e lúdico de *Vida mansa*, tampouco ao do poema “O Defunto”, de Pedro Nava, sobre os quais se debruçaria em empreitadas inconclusas na maturidade:

Guardaram nossas águas as imagens afundadas
zonas fundas e arestas que marcaram nossos rostos.

Submarino meu olhar de afogado
Medita a lenta navegação das mortes.

Morto, baça luz que o mar levanta,
balança o afogado.
Tem sempre o gesto de apontar a praia
e inclina o rosto a procurar apoio.

Dá que durma, entre a praia
e tuas vidas amansadas,
um doido morto germinando
e nada devagar
por entre as plantas que surgirem (ARAÚJO, 2013, p. 47)

Se quisermos retroceder ainda mais na biografia de Joaquim Pedro, chegamos ao seio familiar e à figura paterna, a quem Joaquim Pedro dedicou *Os Inconfidentes*. Seu pai, Rodrigo Melo Franco de Andrade era sobrinho do escritor Afonso Arinos e próximo do grupo modernista. Escreveu o livro de contos *Velórios* (1936) e fundou e presidiu o SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN) de 1937 a 1967, tendo travado amizades e/ou parcerias com Aníbal Machado, Milton Campos, João Alphonsus, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Abgar Renault, Oswald de Andrade, Sérgio

Buarque de Holanda, Heloísa Alberto Torres, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, entre outros¹⁸⁷. As quatro últimas menções referem-se também a alguns dos amigos que frequentavam a casa da família Andrade em Ipanema, num “ambiente que conspirava em favor de uma formação crítica e consciente” do então garoto e futuro cineasta (BENTES, 1996, p. 10)¹⁸⁸.

Por fim, chegamos a *Vida mansa*, cujo diálogo se faz novamente com a produção modernista, mas, agora, com uma das representantes da chamada geração de 1945, caracterizada, de modo geral, pela incessante pesquisa estética e pela renovação das formas literárias. Nomes como os de Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, Mario Quintana e, evidentemente, Clarice Lispector costumam figurar aí.

De modo inusitado, Joaquim Pedro “enxergou um filme”, como o próprio cineasta afirmara proceder nas adaptações, num conto de uma coletânea considerada menor, porque incompreendida à época, na produção de Clarice Lispector, e não nos escritos célebres da autora, como *Laços de família* (1960) ou *A Paixão segundo G.H.* (1964)¹⁸⁹. Trata-se de “O Corpo”¹⁹⁰, de *A Via crucis do corpo* (1998 [1974]).

Não por acaso, evidentemente, a narrativa escolhida, como as demais da coletânea – essa que foi escrita sob encomenda conforme consta em nota introdutória ao livro (“Explicação”)¹⁹¹ –, envereda pelo erótico, pelo humor, pela bizarria e pelo absurdo. Deliberadamente explícito e apelativo, *A Via crucis do corpo* promove uma reflexão sobre o mercado e a indústria cultural, por meio de tramas alicerçadas em “sexo, adultério, crimes, ou seja, tramas marcadas por um intrigante sensacionalismo de veia irônica” (ALONSO, 2012, p.

¹⁸⁷ As informações sobre Rodrigo Melo e Franco de Andrade, bem como os nomes de alguns dos seus amigos e colaboradores, foram colhidas junto à biografia disponível na página do IPHAN. Conferir a entrada VIDA E OBRA de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898 – 1969) na bibliografia.

¹⁸⁸ Diante das duras críticas que o montador e diretor Eduardo Escorel (1997) dirigiu ao trabalho da professora Ivana Bentes sobre a vida e obra de Joaquim Pedro de Andrade, acusando-a de ter cometido uma imperdoável porção de erros factuais e interpretativos, tivemos o cuidado de confrontar as informações de seu estudo a outras fontes.

¹⁸⁹ Romance adaptado recentemente em projeto de Luiz Fernando Carvalho, com lançamento previsto ainda para 2020.

¹⁹⁰ Alguns anos após *Vida mansa*, o conto de Clarice tornou-se, finalmente, um longa-metragem, sob o título mesmo de *O Corpo* (1991), com direção de José Antônio de Barros Garcia e roteiro de Alfredo Oroz, esse que já havia roteirizado a obra da escritora em *A Hora da estrela* (1985), no clássico de Suzana Amaral. Sobre o filme de José Antônio, conferir Otterson (2008).

¹⁹¹ “Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta. Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão” (LISPECTOR, 1998, p. 10-11).

84). Joaquim Pedro encontrou nas palavras mais diretas da Clarice Lispector de *A Via crucis do corpo* terreno fértil para *Vida mansa*, cujas imagens, expressas apenas como texto verbal, ecoam a liberdade sexual de *Vereda tropical*.

Ainda sobre a coletânea de Clarice Lispector, Franco-Junior (2007) destaca a recorrências dos excessos, do inesperado e de estereótipos na maioria dos contos de *A Via crucis do corpo*:

a presença das estruturas do cúmulo – articulação de extremos sobre a qual incidem simultaneamente as notas do trágico e do cômico, gerando um efeito de riso e de consternação na constatação do absurdo de tal coincidência de contrários – e da ironia do destino –, resultante do reconhecimento de um laço incrível de contigüidade e/ou de identidade entre os contrários que são articulados por obra do acaso – na maioria dos contos do volume. Além disso, a estereotipia das personagens é pertinente, no livro, à morfologia das personagens do folhetim/melodrama, a saber: a inocência ultrajada, o vilão, o bobo da aldeia, a mulher fatal, o cavaleiro da inocência, a armadilha e o falso amigo (FRANCO-JÚNIOR, 2007, p. 37).

Vale dizer que, embora aparentemente distante de outros escritos da autora, *A Via crucis do corpo* traz todos os expedientes típicos e caros à sua literatura, como a personagem feminina e a encenação do próprio ato de escrever ou o “drama da linguagem”, para usar a expressão bastante inspirada de Benedito Nunes (1995). Esses expedientes surgem, no entanto, em narrativas bastante concisas, menos ensimesmadas e articuladas no universo da cultura de massas (sobre a qual também o cinema de Joaquim Pedro refletia).

No contexto das narrativas inusitadas dessa coletânea de Clarice Lispector, “O Corpo” traz o triângulo amoroso entre Xavier, Carmen e Beatriz, os quais levam uma vida hedonista, entre compras, comilanças e, claro, sexo: “Cada noite era uma. Às vezes duas vezes por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúme da outra” (LISPECTOR, 2008, p. 20). Ligeiro e direto como os demais contos de *A Via crucis do corpo*, a narrativa é constituída por orações concisas e períodos curtos, em parágrafos de apenas uma, duas ou três linhas muitas vezes. De certa forma, o estilo adotado por Clarice aqui emula as exigências em torno da escrita para as telas. No conto, tudo se volta para as ações, as quais se sucedem sem maiores detalhamentos, tampouco motivações muito plausíveis.

A relação harmoniosa do trio só é abalada quando os três se tornam um quarteto. Como Xavier insiste em visitar uma prostituta, o que era uma prática comum da personagem, na verdade¹⁹², mas é descoberta por Carmen e Beatriz somente tempos depois, as mulheres

¹⁹² Logo no início do conto, o narrador nos informa que Xavier “às vezes enganava a ambas com uma prostituta ótima. Mas nada contava em casa pois não era doido” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

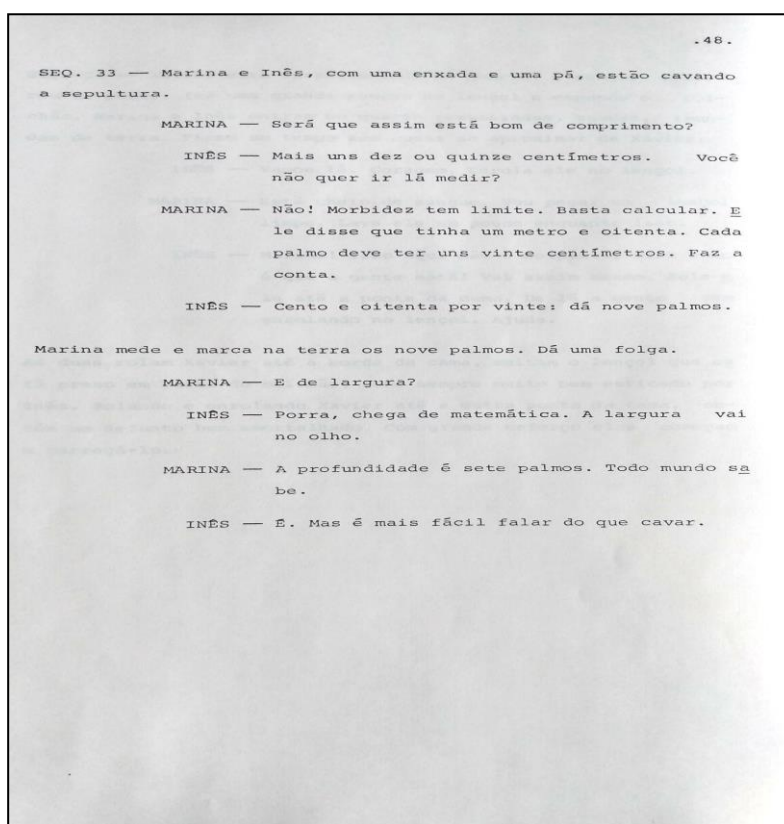
decidem, sem muito dilema e alarde, assassinar o homem. Executam o crime a punhaladas enquanto Xavier dorme e enterram o corpo no jardim da casa afastada em que viviam. Choram, é verdade, mas nada que um bom café não resolva: “enquanto o carregavam, gemiam de cansaço e de dor. Beatriz chorava. Puseram o grande corpo dentro da cova, cobriram-na com a terra úmida e cheirosa do jardim, terra de bom plantio. Depois entraram em casa, fizeram de novo café, e revigoraram-se um pouco”. (LISPECTOR, 2008, p. 26). O luto é interrompido pela visita de um investigador, acionado por um secretário de Xavier. Ao obter a confissão das mulheres e exumar o corpo, a figura policial insolitamente afirma ser melhor “fingir que nada aconteceu se não vai dar muito barulho, muito papel escrito, muita falação” (LISPECTOR, 2008, p. 27). Sugere, então, que Carmen e Beatriz sigam para Montevideú, um dos destinos do terceto amante pelos meandros da narrativa. Em desfecho de ironia aguda, o conto assim se encerra. “As duas disseram: muito obrigada. E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer” (LISPECTOR, 2008, p. 27).

O roteiro não filmado de Joaquim Pedro, por sua vez, concluído “provavelmente em junho de 1984”, segundo Ana Maria Galano (CALIL, 1990, p. 99), opta por manter as linhas básicas do enredo do conto de Clarice, acrescentando-lhe, no entanto, novas motivações, razões e detalhes às personagens e certa atmosfera de suspense em determinado momento, antes que tudo, muito rapidamente, é verdade, se encaminhe para o humor declarado e também para o absurdo.

Em sua leitura de “O Corpo”, Joaquim Pedro confere – e aqui começam as diferenças mais salientes entre o conto e o roteiro não filmado – ainda maior destaque à nudez e ao sexo, praticado a dois ou a três, o que coloca *Vida mansa*, na filmografia do cineasta, ao lado de *Vereda tropical* e *Guerra conjugal*, em seu aproveitamento de elementos da comédia erótica nacional em busca de um diálogo com o espectador. De modo semelhante a esses dois filmes, Joaquim Pedro adere à regra do jogo apenas na superfície, pois subverte alguns dos principais pressupostos do gênero. Assim, em lugar da exploração do corpo da mulher por planos deformadores e da figura do poderoso macho-alfa, elementos recorrentes nas chamadas pornochanchadas, o leitor-espectador se depara, em *Vida mansa*, com mulheres autônomas (ou em busca de autonomia), donas de seus corpos e unidas por princípios de sororidade. Quanto às figuras masculinas do roteiro, veremos que padecem e são ridicularizadas, embora Xavier goze de certo prestígio e poder. Outra diferença importante é a substituição das referências estrangeiras presentes na narrativa de Clarice Lispector pelas nacionais no roteiro, como veremos.

Do ponto de vista formal, *Vida mansa* acrescenta pouco às discussões já empreendidas em torno dos demais roteiros não filmados de Joaquim Pedro. De todo modo, vale dizer que o texto readmite os cabeçalhos tradicionais na abertura de cada sequência, o que só faz evidenciar a pluralidade das formas na escrita para as telas; mantém ainda a fluidez; apresenta uma quantidade maior de diálogos em ordem direta, com a ocorrência de ao menos um discurso indireto livre; e traz apenas duas referências de ordem técnica no texto narrativo/descritivo. Na próxima seção, alguns aspectos do roteiro serão analisados.

Figura 3 - Aparência de uma página original de *Vida mansa*



Fonte: Cinemateca Brasileira, em Andrade (1984, p. 48)

Apontadas todas as relações da produção de Joaquim Pedro com a literatura, incluindo aí *Vida mansa*, bem como seu procedimento criativo diante das adaptações e alguns lances de sua biografia, podemos dizer que princípios antropofágicos, no sentido de absorver uma série de elementos alheios e devolvê-los em nova e peculiar configuração, guiam tanto o método criativo do cineasta quanto a sua própria trajetória pessoal. Tendo convivido com

alguns dos maiores nomes da literatura nacional desde a infância, Joaquim Pedro chegou a acalantar, como vimos, a prática literária na juventude, porém acabou cursando Física (por desejo do pai), restituindo tais experiências em forma de cinema, ora comedido e racional como as ciências exatas, ora excessivo e intuitivo como a produção modernista. Legítima antropófaga, sua filmografia concatena habilmente literatura e cinema, os anseios da juventude e o desejo de sua geração em se expressar por meio de imagens, projetos autorais e a comunicação mais imediata, o recato mineiro e a malícia carioca, o rigor estético clássico e o surto surrealista.

3.2 Uma pornochanchada literária em forma de roteiro?

O cinema deve cumprir sua função social como espetáculo em primeira instância. Mas, além disso, pode – e deve, diria eu – cumprir uma função mobilizadora de consciência do espectador (OROZ, 1985, p. 18).

No conto de Clarice Lispector, são várias as referências a elementos da cultura estrangeira: o vinho francês de Xavier¹⁹³, o bolero de Ravel¹⁹⁴, a música de Schubert¹⁹⁵, a viagem do trio a Montevideu e o filme de Bernardo Bertolucci¹⁹⁶. No roteiro de Joaquim Pedro, por sua vez, o vinho europeu dá lugar à brasileiríssima caipirinha ou à cerveja; a música erudita, as canções populares nacionais; a capital do Uruguai, a Belo Horizonte e Rio de Janeiro; o filme de Bertolucci, a uma comédia erótica nacional. E é a última substituição que nos interessa em particular por ora.

Em estratégia semelhante à de *Guerra conjugal* e de *Vereda tropical*, a intertextualidade de *Vida mansa* – também intermedialidade, no caso – com a comédia erótica nacional e a adesão do roteiro a alguns de seus preceitos, o que se manifesta não só pela citação direta de uma pornochanchada, mas também pela presença do humor debochado de cunho sexual, da nudez feminina e da insistência em sequências eróticas, não ocorrem sem problematizações. Na verdade, tanto no longa-metragem adaptado de contos de Dalton

¹⁹³ “Xavier bebeu vinho francês” (LISPECTOR, 1998, p. 20).

¹⁹⁴ “Às seis horas da tarde foram os três para a igreja. Pareciam um bolero. O bolero de Ravel” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

¹⁹⁵ “Ligaram o rádio de pilha e ouviram uma lancinante música de Schubert. Era piano puro” (LISPECTOR, 1998, p. 24).

¹⁹⁶ “[Xavier] Foi ver *O último tango em Paris* [1972] e excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Para Otterson (2008, p. 43), “tanto filme quanto conto, a olhos rasos, parecem ser histórias eróticas, quando na verdade falam de questões que a sociedade prefere mascarar, maquiagem e fingir que não existem”.

Trevisan e no curta-metragem realizado a partir de narrativa de Pedro Maia Soares¹⁹⁷, quanto no roteiro adaptado do conto de Clarice Lispector, a estratégia parece visar à conquista ou à sedução de certo público¹⁹⁸ “desavisado”, ao mesmo tempo que se busca promover reflexão no espectador por meio da inserção de estranhamentos e inversões no corpo das narrativas fílmicas, implodindo, assim, o gênero (a pornochanchada) a partir de seus próprios pressupostos, ou seja, por dentro. No entanto, se no indigesto *Guerra conjugal*¹⁹⁹ e no liberto *Vereda tropical*²⁰⁰, o foco recai sobre a desconstrução do macho-alfa, figura tão cara à maior parte das pornochanchadas, em *Vida mansa*, que também não perde de vista a ridicularização da figura masculina, tudo se volta para o prazer feminino e a emancipação da mulher, num empenho de cunho feminista sem precedentes na filmografia de Joaquim Pedro e que rumo à plena realização do matriarcado antropofágico, ensaiado ao fim de *O Homem do pau-brasil*. Antes, no entanto, de prosseguirmos para algumas das passagens de *Vida mansa*, talvez seja oportuno tecer alguns comentários a respeito das controversas comédias eróticas nacionais.

Com seus títulos inusitados e sugestivos, tais como *Banana mecânica* (Braz Chediak, 1974), *As Cangaceiras eróticas* (Roberto Mauro, 1974) ou *O Bem dotado: o homem de Itu* (José Miziara, 1979), a pornochanchada dominou a produção cinematográfica brasileira durante as décadas de 1970/80, em pleno período de vigência da ditadura. Embora sua definição não seja tão fácil, como em princípio se possa deduzir, as condições indispensáveis para os filmes do gênero são a exposição do corpo feminino e a recorrência de episódios

¹⁹⁷ O conto fora um dos vencedores do concurso literário promovido, em 1976, pela revista *Status* (Editora Três), publicação de sucesso que, durante seu período de circulação, entre as décadas de 1970 e 1980, promoveu ensaios de nus artísticos de estrelas como Vera Fischer e Sônia Braga. O conto de Pedro Maia Soares é marcado pela brevidade (não passa de uma página) e pela presença de um narrador em primeira pessoa que discorre, quase como num monólogo, sobre sua atração amorosa por melancias. Sem pudores, revela ao leitor os detalhes do coito com a amada, cujos procedimentos envolvem pré-lavagem, borrifadas de talco e abertura de pequenos orifícios que servem tanto para a “troca de beijos” entre ambos quanto para a penetração.

¹⁹⁸ No caso de *Guerra conjugal*, é provável que uma boa fatia dos (consideráveis) 860.355 espectadores do longa tenham ido ao cinema apenas para se deleitar com mais uma pornochanchada, atinando para o excesso de sal da pipoca daquela sessão somente quando já se encontrava identificado, em algum nível, com as personagens. Em outros e mais grosseiros termos, o espectador pode ter ido ao cinema para comer (pipoca) ou ver alguém “comer” o outro (na tela), e acabou saindo, ele próprio, comido pelo filme, dada a cumplicidade que lhe é exigida desde o início. (De acordo com a tabela da ANCINE, essa marca de público coloca *Guerra conjugal* na 258ª posição entre os filmes nacionais mais vistos entre os anos de 1970 e 2013. Dados disponíveis em: <http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm>. Acesso em: 10 out. 2016).

¹⁹⁹ Em trabalho sobre *A Idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, Ismail Xavier analisa a produção cinematográfica brasileira a partir de 1968 sob o signo da representação da decadência e de um diagnóstico pessimista da nação, o que é observado de modo inequívoco em *Guerra conjugal*: ao se “[...] acentuar a corrupção dos costumes, a crise da família, o mergulho nos desregramentos e transgressões incestuosas, se colocou o cinema brasileiro na trilha de processos de decomposição que procurou representar a partir da vida doméstica [...]. Em geral, a motivação política do mergulho do cinema na decomposição favoreceu um tipo de laboratório ficcional onde sexo e violência tenderam a convergir como figuras da dominação de classe e ensejaram espetáculos deliberadamente agressivos (XAVIER, 1998, p. 163).

²⁰⁰ O tom do curta-metragem é mais ameno e solar, enquanto seu desfecho, em que o homem das melancias (Cláudio Cavalcanti) e sua amiga (Cristina Aché) pedalam para a casa do primeiro para uma orgia “humano-hortifrutigranjeira”, é insinuante de uma liberdade não vislumbrada em *Guerra conjugal*.

gratuitos de piadas de cunho sexual. Repletas de cenas de nudez e situações rasteiras, as produções angariavam milhares de espectadores para o cinema nacional e conferiam certa estabilidade ao mercado interno de filmes. Da Boca do Lixo, o alternativo polo de produção do centro de São Paulo, vieram muitos de seus originais títulos.

Avellar (1986), em contundente avaliação a respeito do gênero, afirma que o sexo da pornochanchada, com sua exibição castrada e, em última análise, pudica²⁰¹, constitui, na verdade, uma afronta apenas de superfície à censura. Nesse sentido, em vez de serem encaradas na condição de inimigas, a pornochanchada e a censura devem ser vistas como “irmãs xifópagas”, gêmeas siamesas, filhas, portanto, de um mesmo sistema opressor, uma a legitimar a presença da outra²⁰². Na esteira desse pensamento, se a visão de mundo expressa pela maioria dos filmes do gênero, a saber, a ascensão ou o progresso via malandragem, destoa dos pilares edificantes apregoados pela propaganda militar – família, trabalho, ordem, integração nacional etc. –, o faz de modo involuntário e certamente acrítico. Com suas tramas essencialmente machistas, a pornochanchada acaba por incorporar à sua limitada estrutura a mesma ideia de poder patriarcal que sustentava e legitimava a sociedade autoritária de então, sobretudo a partir do princípio do sexo não como prazer e a partir da exploração do corpo feminino, cujas formas são deformadas por meio de planos cinematográficos próximos:

No mundo da chanchada pornô só existe lugar para os que sabem se arrumar, para os fortes. E neste mundo o sexo é a linguagem usada para levar à plateia o apelo por uma luta individual, descomprometida com o que quer que seja. Erotismo não existe nesses filmes. Pornografia, a rigor, também não. As histórias (e as imagens usadas para contá-las) são feitas só de grosseria. O ato sexual é uma demonstração de força e implica necessariamente na vitória de um sobre o outro [...]. Os mais belos, fortes, inteligentes, e experientes estão no poder. Os jovens que aprendam com eles a se servir da força bruta – o sexo, que o sexo não importa enquanto sexo, mas sim enquanto alegoria de uma arma ou símbolo de força. O sexo não importa, mas sim a distorção das formas femininas através de angulações da câmera de filmar [...] (AVELLAR, 1986, p. 128).

Nessa breve discussão em torno da pornochanchada, podemos lançar mão ainda dos comentários do próprio Joaquim Pedro acerca do gênero, em que destaca seu traço de “feiuza”

²⁰¹ Também para Jean Claude Bernardet (1979, p. 106), em ensaio de revisão sobre a severa postura crítica dele e de outros colegas em relação à pornochanchada, a maior falha que se pode atribuir ao gênero é o seu sexo castrado: o que se desejava então era “o sexo integral, integrado, o corpo inteiro ativo sexual e afetivamente num gesto só; é em nome disso que rejeitamos o sexo despedaçado, os fragmentos da carne feminina e masculina saídos dos açougues cinematográficos”

²⁰² “No íntimo a censura gostava da pornochanchada, que de um certo modo servia de justificativa para aquele trabalho besta de vigiar, cortar, proibir, esconder e calar. A pornochanchada, no íntimo, gostava da censura, justificativa (quando não modelo) para o trabalho besta, sujo, mal acabado, cheio de tropeços. Xingavam-se, mas isto, lá à maneira delas, era uma conversa amorosa” (AVELLAR, 1986, p. 118).

e público cativo. Como podemos notar no excerto a seguir, a visão do cineasta sobre a pornochanchada é bastante lúcida e reflete tanto o processo de abertura a que o Cinema Novo tinha se lançado – depois de ter, em seus primeiros exemplares, rechaçado a produção nacional industrial – quanto a insistência num tipo de cinema não elitista, tampouco paternalista e capaz de mobilizar o espectador a partir do retrato de uma realidade com a qual se identifica em alguma medida:

Porque o fenômeno foi sempre esse: o cinema estritamente comercial brasileiro, tipo chanchada ou pornochanchada, que é uma produção [...] ao chamado bloco C, um pessoal com menor poder aquisitivo que ainda vai ao cinema, que antes era a empregada doméstica, etc., e que hoje já é uma pequena burguesia urbana. De qualquer jeito, há uma tendência para o cinema popular. O negócio da pornochanchada, por exemplo: a reação contra ela é tipicamente classe A, uma classe favorecida economicamente. E o fenômeno é muito engraçado porque – não sei se vocês já viram *trailer* de pornochanchada acompanhando filme de alta renda estrangeiro – é um escândalo no cinema para aquela platéia cativa das grandes produções americanas. O choque é tão grande com aquele tipo de troço que aparece na tela, tão feia, tão esquisita, que as pessoas têm uma reação de repulsa, de irritação. E é evidente que está acontecendo ali um fenômeno de contestação a nível popular. Porque há pessoas que vão ver aquele tipo de filme, que têm uma tendência irreverente e refletem um tipo de realidade; eles atraem pessoas usando temas e mecanismos que as pessoas curtem. Eles dão um retrato do que está se passando socialmente no país. Se a pornochanchada é feia, é porque é feio o nível de vida, nível de moral, de transação entre as pessoas que curtem aquilo. [...] é ridículo querer partir para combater os filmes. Você deve partir para combater esta feiúra (ANDRADE, 1976b, n.p.).

Trazendo para a discussão pontos debatidos tanto por Avellar quanto por Joaquim Pedro, Inimá Simões (1979, p. 88) sai em defesa – bastante pertinente, aliás – da pornochanchada, que teria sido, em seu pensamento, tomada pelos críticos como bode expiatório do cinema brasileiro porque prescinde, em seu apelo à nudez feminina, do embasamento psicanalítico para as cenas, “[...] em favor de casuísmos, ligando piadas ou situações pretensamente excitantes”. Seguindo tal perspectiva, as críticas deflagradas contra a comédia erótica nacional estariam embasadas, na verdade, em “argumentos de ordem moral, um recurso típico de classe média que não pode evitar uma angústia desmesurada frente ao comportamento grosseiro que ameaça sua própria autoimagem e conseqüente estabilidade” (SIMÕES, 1979, p. 93). Nesse sentido, a pornochanchada teria promovido, do mesmo modo que sugere o depoimento de Joaquim Pedro, uma rica leitura do estado das coisas da sociedade brasileira de então, ao dispensar

[...] o cheiro de enxofre e os apelos ao pecado instalados em cada alcova, por uma hierarquia de valores onde o ‘pecado’ é o fracasso social, a solidão do feio, a incompetência de ganhar dinheiro... temas mais de acordo com a modernização da sociedade brasileira (SIMÕES, 1979, p. 94).

De todas as postulações de Simões (1979, p. 91), a mais controversa é, no entanto, sobre o machismo reinante no universo pornochanchadesco, que, para o pesquisador, não está a serviço do homem, pois esse se torna, na maioria das narrativas do gênero, escravo de sua potência sexual e suposta virilidade: “preso a um papel rígido que não lhe permite deslizes, tais como a impotência ocasional ou a traição conjugal [...]”, precisa “demonstrar diuturnamente uma disposição ilimitada para os embates sexuais”. Como resultado, o homem comum é, antes de tudo, um oprimido, uma vez que a ascensão social, em caso de tentativa de perturbação da ordem estabelecida, lhe está “interditada”, a menos que se revele um “ganhão irresistível” (ou uma “mulher linda”) (SIMÕES, 1979, p. 93). De todo modo, deve-se ressaltar, como contraponto a essa visão um tanto complacente, que, se de fato é essa a condição da figura masculina nas pornochanchadas, a postura dos filmes do gênero nunca se revela conscientemente crítica. Bem ao contrário, embora sintoma e retrato do estado de coisas de então, a comédia erótica nacional parece celebrar, em sua atmosfera de “curtição” e alienação, exatamente tal estado.

Vida mansa, cujo filme seria estrelado por Irene Ravache, Regina Duarte e Néelson Xavier (ANDRADE, 2006, p. 58), abre com a saída de Inês na madrugada, que deixa para trás o marido Benjamim e uma vida (aparentemente) confortável. Apesar do conforto burguês que a rodeia, nada ali, no entanto, parece lhe interessar, exceto algum trocado retirado da carteira do esposo. Ao deixar o quarto em silêncio, chega à garagem da casa, mas desiste de utilizar quaisquer dos vários veículos: de nada precisa. Decide seguir de táxi, então, para a rodoviária de Belo Horizonte, apenas com a roupa do corpo e sem destino certo, com a convicção de deixar tudo para trás. No trajeto, a carta endereçada a Benjamim, o que indica um anseio anterior de fuga, é picotada e arremessada pela rua. Proceda da mesma maneira com o molho de chaves, essas que abriam portas, mas não os caminhos que Inês deseja agora trilhar. Sobre os primeiros momentos do roteiro, vale também destacar que a nudez já marca presença, tanto a do homem quanto a da mulher em cena, sem alardes, mas indicando, desde o princípio do enredo, o terreno em que o leitor-espectador se encontra. Eis os fragmentos:

Seq. 1 – Int. Noite. Quarto de Inês.

Quarto de dormir de um casal burguês numa casa de Belo Horizonte. Inês está nua, deitada na cama ao lado do marido. Ela dorme de bruços, de porre, também nu. Inês se levanta procurando não fazer barulho. Apanha e veste peças de roupa que estão atiradas numa cadeira ou caídas no chão. Tira da bolsa um envelope endereçado ao marido e o coloca na mesa de cabeceira, ao lado dele. Hesita um pouco diante da carteira de couro que está ao lado do envelope. Pega a carteira, tira o dinheiro que ela contém e o guarda na bolsa. Recolhe e dá o mesmo destino ao envelope que acabara de deixar sobre a mesinha. Sai do quarto silenciosamente, com os sapatos na mão (ANDRADE, 1984, p. 1).

Na garagem estão dois carros de modelo recente, bicicletas esportivas, uma motocicleta nova. Inês entra no carro menor, enfia a chave na ignição, mas desiste de dar a partida. Guarda as chaves na bolsa e sai (ANDRADE, 1984, p. 4).

Inês pega o táxi e manda seguir para a rodoviária. No caminho rasa o envelope com a carta e atira os pedaços discretamente pela janela do carro. Depois dá o mesmo destino à sua penca de chaves (ANDRADE, 1984, p. 5).

É somente na rodoviária, lugar de todos os destinos e, portanto, simbólico no texto, que Inês atina, enfim, para onde pode seguir. Telefona para uma antiga amizade do Rio de Janeiro: Marina. Mesmo em alta madrugada e sem compreender muito bem o que se passa, a amiga atende e encoraja a viagem de Inês. Para o roteiro, pouco importa a improbabilidade e superficialidade do diálogo entre as duas personagens, afastadas pelo tempo. Estamos, aqui, no terreno da inconsequência e da liberdade, em registro que flerta com o absurdo das situações. Mais do que isso, é o princípio de sororidade que rapidamente surge no texto.

Na apresentação de Marina, a amiga carioca, alguns aspectos a destacar. A julgar pela descrição do apartamento e de sua localização, no bairro da Gávea ou Jardim Botânico – em indecisão textual semelhante à dos demais roteiros não filmados analisados –, trata-se de uma personagem também pertencente à classe média, como Inês e Benjamim (ou ainda Bento e Taís): ao ser introduzida na trama, Marina “está dormindo em seu apartamento de sala e quarto, espaçoso, confortável, construção meio antiga. Na Gávea ou Jardim Botânico. A seu lado dorme um rapaz mais moço que ela. O telefone toca. Os dois estão nus. Marina atende” (ANDRADE, 1984, p. 6).

Como na situação anterior e nas ocasiões subsequentes do roteiro, a nudez novamente comparece aqui, a de Marina e a de seu companheiro daquela noite, em chave diferente da pornochanchada, não só porque não estamos diante de um filme ainda – afinal,

trata-se de um texto verbal –, mas sobretudo pelo fato de a nudez de *Vida mansa* surgir sempre integrada à narrativa, num contexto de celebração da liberdade sexual da mulher, e não a serviço do olhar masculinizado²⁰³. Na sequência, Marina dispensa prontamente o parceiro a fim de atender e receber a amiga no dia seguinte. No diálogo de despedida, todos os indicadores sobre a figura dela: mulher autônoma, bem-sucedida, livre e taxativa. Ao amante casual, não resta alternativa senão deixar logo o apartamento. Em *Vida mansa*, a vontade e soberania das mulheres se impõem:

MARINA – Que história é essa de teu lugar? Aqui não tem nem um lugarzinho que seja teu. Todo esse espaço aqui, essa porrada de metros cúbicos, é tudo meu. Você nem bem teve permissão para entrar e já quer requerer usucapião? Está pensando que só porque deu umas transadinhas comigo já virou posseiro? Tu não plantou feijão nem nada... Vai trabalhar, cara (ANDRADE, 1984, p. 9).

Voltemos a Inês, que, durante a viagem, vive breve (nem por isso desprovida de intensidade) aventura erótica. Após diálogo aleatório com o companheiro de poltrona no ônibus, as personagens recém apresentadas entregam-se um ao outro. Trata-se de uma situação apressada de sexo fácil que poderia figurar em qualquer pornochanchada, por sua gratuidade e por lidar com os fetichismos do parceiro(a) desconhecido(a) e da situação de perigo. Na trajetória de Inês, no entanto, a ocorrência ganha contornos simbólicos, não só pelo motivo (óbvio) de se dar em movimento, o que representa aí o prazer em direção ao gozo e a disposição da personagem em se transformar, mas sobretudo por lhe proporcionar um momento de satisfação erótica legítima e transgressora. Mais adiante, quando já no Rio de Janeiro, Inês confessará à amiga, inclusive, ter sido essa transa a única “traição” ao marido. Mas permaneçamos, por ora, no interior do ônibus: o texto salienta que é a mulher quem toma as principais iniciativas no encontro fortuito – é ela quem, por exemplo, beija mais, inicia a retirada da calcinha, suspende a saia, salta sobre o parceiro e, por fim, determina o ritmo da transa –, na composição de uma passagem de livre realização dos desejos femininos, cuja paisagem pela janela, transfigurada pela velocidade do veículo em movimento estrada afora, é apenas pálida representação simbólica de seu prazer. Lá fora, amanhece, e Inês parece despertar para outra vida:

²⁰³ A maior parte das produções da pornochanchada nutre verdadeira obsessão pelo corpo nu da mulher. Muitas vezes, o andamento do enredo é suspenso para que a câmera desempenhe uma espécie de expedição anatômica, explorando as formas femininas por meio de angulações que, em geral, acabam por distorcer a imagem, tornando maiores, do que de fato o são, nádegas, coxas ou seios. Em situações diversas, “a câmera é a projeção voyeurista, enquanto o homem, inicialmente o centro da trama, induz o público [...] a uma reposta solidária” (SIMÕES, 1979, p. 88).

Inês e o passageiro que se sentou ao lado dela beijam-se na boca várias vezes. Ele começa a desabotoar a blusa de Inês, que o beija mais durante essa ação. Inês se levanta. Ergue a saia e começa a tirar a calcinha. Ele a ajuda. Os passageiros dormem, exceto um ou dois que leem ou fumam. O ônibus continua correndo por uma paisagem transfigurada. Começa a amanhecer. O passageiro termina de tirar a calcinha de Inês, que levantando a saia, senta-se sobre o colo dele. Eles transam. Inês faz os movimentos, apoiando os pés no chão (ANDRADE, 1984, p. 11).

No desembarque no Rio de Janeiro, nova derrota é imposta à figura masculina: o companheiro de viagem é dispensado sem qualquer palavra, como o fora Benjamim. Importa agora o reencontro com a amiga: Inês e Marina seguem para o apartamento da segunda, sem qualquer ressalva ou questionamento entre elas. É lá que, em diálogo de tom confessional, a primeira, sem rodeios, revela à segunda as razões de sua fuga: não podia mais suportar a vida burguesa tradicional, dividida entre os papéis de esposa e mãe em primeiro lugar e depois de uma trabalhadora comum. É somente nessa ocasião que o leitor-espectador toma conhecimento da existência dos filhos, o que torna sua saída mais significativa, ainda mais pela maneira como a mãe se refere agora a eles: “chatos”. Quanto ao trabalho, conquistado a contragosto do marido machista e que poderia funcionar como escape, Inês classifica como “insuportável”. Por fim, a capital mineira também não parece corresponder mais às expectativas da personagem, de modo que, sem as amarras e dilemas da “moça” e sem um “padre” para chamar de seu dessa vez, deixa Minas Gerais para se aventurar pela excitante cidade do Rio de Janeiro. Assim, enquanto o movimento da personagem de *O Padre e a moça*, em sua tentativa de fuga do vilarejo mineiro decadente e opressor em companhia do padre, é de fundo mais romântico e trágico, o de Inês parece decorrer de questões de cunho erótico (desejo, liberdade sexual) e sociológico (revolta contra a sociedade patriarcal)²⁰⁴. Seguem dois fragmentos das revelações de Inês à amiga:

Eu fugi. Fugi de minha casa, de meu marido, de meus filhos, de Belo Horizonte, de tudo. Eu não aguentava mais. Um emprego que eu arranjei na Tramig, depois de maior luta com o Benjamin, estava insuportável (ANDRADE, 1984, p. 14)

Meus filhos cresceram, Heloisa casou com um chato, o Eduardo parece filho da minha sogra. Larguei todos juntos. Ficou chato com chato. Ai, Marina, que alívio (ANDRADE, 1984, p. 15).

²⁰⁴ No conto de Clarice Lispector, as personagens de Xavier, Carmem e Inês já vivem, desde o princípio da narrativa, num triângulo amoroso. Não há qualquer referência à vida pregressa do trio, nem movimentos de um espaço a outro, exceto na referência breve do conto à viagem a Montevidéu.

Inês é compreendida de forma integral por Marina, que discorda apenas de um detalhe na fuga da primeira: o desaparecimento, sem qualquer notícia, menos por preocupação ou qualquer comisseração para com a família da amiga e mais por receio de que uma investigação policial pudesse ocorrer. Assim, sugere à Inês uma ligação telefônica para Benjamim, que vai servir para impor nova derrota à figura masculina. Diante da irritabilidade da ex-sogra, Dona Santa, que atendera à chamada, e das ofensas e ameaças (processo por abandono de lar) do ex-marido, Inês não hesita em responder à altura ao telefone, provocando o homem por meio do uso de adjetivações que mais perturbam as mentes masculinas numa sociedade tão machista quanto a brasileira: “Benjamim? Olha, se eu sou puta, você é corno. Agora, filho da puta você é mesmo, porque essa D. Santa nunca me enganou” (ANDRADE, 1984, p. 17).

Na sequência, o texto dá continuidade à ridicularização da personagem de Benjamim, humilhada agora pela própria mãe, ao sugerir que o filho recorre a ela com frequência por questões financeiras e ao concordar, piedosa e involuntariamente, com o *status* atribuído a ele por Inês. Assim prossegue o diálogo entre D. Santa e Benjamim, em Belo Horizonte, após o “fatídico” telefonema do Rio de Janeiro:

D. SANTA – Criados [em referência aos filhos do casal]... Meu filho, você é bom demais. E o dinheiro? Você não vive me pedindo dinheiro para dar a eles? (ANDRADE, 1984, p. 18)

D. SANTA – (sacudindo a cabeça e levando o lenço aos olhos enquanto Benjamim pesquisa no caderninho): Coitado do meu filho... Corno.
 BENJAMIM – (fora de si): Corno é caralho!
 D. SANTA – Meu filho! (ANDRADE, 1984, p. 20)

Benjamim brada, procura razões e chega mesmo a encontrar o endereço de Marina num velho caderno de anotações de Inês. Em determinado momento da trama, ruma para a cidade do Rio de Janeiro. Lá, auxiliado pelo porteiro do prédio de Marina quase descobre o destino da ex-esposa (que, a essa altura já vivia com a amiga e Xavier em outro local). O sentimento de solidariedade masculina, sugere o texto, pode ser nefasto para as mulheres, ao contrário da sororidade, capaz de libertá-las. Na ocasião, no entanto, Benjamim é rapidamente despistado pela proprietária do apartamento, Marina, que se encontrava no local no momento e alega desconhecimento de Inês, cuja amizade já teria ficado para trás. Assim, Benjamim deixa o prédio, a vida da ex-esposa e o roteiro quase em definitivo, pois será mencionado na

sequência discutida abaixo, quando se complementa a sua concepção como um legítimo macho tóxico.

Na praia de Joatinga ou de Grumari, em outra ocorrência de indefinição no texto, enquanto as companheiras, em traje de banho, degustam uma cerveja e proseiam sobre prazeres da vida – para Marina, “cornear um cara bem corneadinho, sem razão nenhuma” é um dos mais “deliciosos” deles (ANDRADE, 1984, p. 21) –, o passado de Inês em Belo Horizonte continua a ser revirado. Ela revela então que jamais havia sido infiel para com o marido. Sua transgressão mais ousada nos tempos de casamento consistiu em frequentar incognitadamente cinemas que exibiam pornochanchadas. Nesse ambiente, de público majoritariamente masculino, misturavam-se medo, excitação e assédio na percepção de Inês. Por meio da fala e do olhar de uma personagem feminina, podemos entrever, no discurso do roteiro, uma crítica à comédia erótica nacional e à hipocrisia da sociedade brasileira: a grosseria da maioria dos filmes do gênero visava atender um público em específico, o masculino, enquanto se sonegava e ainda se sonega à mulher a liberdade de consumir o que bem entender e frequentar certos espaços:

INÊS – O máximo de traição pra mim era ir ao cinema de tarde ver pornochanchada nacional. Ia escondida, de óculos escuros, morrendo de medo que alguém me visse. No cinema, ficava uma excitação só em volta de mim. Um monte de tarados, tudo querendo se encostar. Às vezes eu mudava de lugar duas ou três vezes por sessão. Uma vez fui vez Mulher Objeto, você viu? A mulher fingia que o chuveiro estava com defeito. Aí chamava o bombeiro e acabada dando pra ele no box. Eu ficava excitadíssima e de noite desapertava com o Beijo. Beijo é o apelido do Benjamim, imagina. (ANDRADE, 1984, p. 22, grifo do autor).

De todo modo, como podemos notar, não é o ambiente hostil que excita Inês – ela teme em ser conhecida e foge dos assediadores –, mas as situações observadas na tela. É a experiência cinematográfica, portanto, que lhe desperta os desejos. Inês chega mesmo a se referir ao título de uma pornochanchada, meio “novelão”, meio cinema, de 1981, dirigida por Silvio de Abreu: *Mulher objeto*, que narra as desventuras de Regina (Helena Ramos), uma ex-secretária reprimida que obtém prazer apenas por meio de fetiches e nunca com o marido Hélio (Nuno Leal Maia). De fundo psicanalítico, o filme flerta também com o sexo explícito, caminho pelo qual a pornochanchada se enveredava no início daquela década, e “segue razoavelmente inteligente até o final, quando o moralismo debiloide e machista conspira contra as andanças de Regina” (ORMOND, 2016, n.p.). Ao trazer um exemplar da comédia erótica nacional para dentro de seu roteiro, Joaquim Pedro não só explicita o diálogo de *Vida*

mansa com o gênero e salienta o dilema comum às duas personagens (Regina e Inês), mas busca refletir sobre o cinema brasileiro de um modo geral e a cultura de massas, à medida que a referência se dá num texto pertencente a uma produção reconhecidamente autoral e cujo objetivo último é subverter às regras às quais adere apenas em superfície.

A continuidade da fala de Inês, em que relata a intimidade entre ela e Benjamim, diz muito sobre a vida entre quatro paredes na sociedade burguesa: são as vontades do homem que devem prevalecer, enquanto os desejos das mulheres permanecem interrompidos. O fetiche do marido de Inês revela ainda a dominação no interior de um sistema já de dominação, porque atravessado pela ideia de posse e poder via condição financeira. Apesar da crítica severa, todo o seguimento, desde a referência ao próprio cinema até o seu desfecho, é marcado pelo humor, sobretudo na pergunta de Marina dirigida à amiga, o que evita qualquer apelo de tom excessivamente dramático, denso ou mesmo panfletário. Assim prossegue Inês em sua fala:

Ele [Benjamim] sempre dava um jeito de descurtir as minhas fantasias e transar a dele, que era sempre a mesma. Eu começava no maior cuidado com uma história de bombeiro, coisa e tal e quando via já estava de capa de pele, no tapete. O Beijo enlouquecia. Fingia que era um milionário e que se eu fizesse tudo que ele pedisse a capa de pele seria minha. Toda noite eu ganhava aquela mesma capa de pele. Quando estava quase gozando, ele sacava um talão de cheque. Preenchia e assinava em cima de mim. Era completamente louco.

MARINA – E você ficava com o cheque, pelo menos?

INÊS – O cheque? Ficava todo amassado, furado de esferográfica. Era sempre de cem mil pra cima, mas não adiantava nada, porque a assinatura nem era a dele. Era outra, a do tal milionário (ANDRADE, 1984, p. 22).

Apesar dos avanços de Inês em sua fuga – afinal, abandonara a vida pregressa em Minas Gerais, conquistara o passageiro do ônibus, passara a viver com a amiga no Rio de Janeiro em apartamento confortável e revelara de forma aberta sua intimidade –, é longe da zona sul da cidade que sua empreitada rumo à liberdade de fato terá início. O convite de Marina aponta para o elitismo da vizinhança e antecipa, de certo modo, a transformação que está por vir: “Olha, vamos arejar, dar um rolê por aí. Chega de surf e asa delta. Quero te mostrar o Rio. Isso aqui não é só zona sul não. Vou te mostrar o outro lado. É bem mais divertido, você vai ver só” (ANDRADE, 1984, p. 23). O texto sugere, portanto, que a vida legítima e pulsante ocorre mesmo nos espaços mais populares, onde os hipócritas bons modos da burguesia não têm lugar.

As duas seguem então para um estabelecimento localizado na “pracinha da ponta da praia de Ramos”, onde “três ou quatro vitrolas movidas a fichas, supercoloridas” embaralham “músicas no ar” (ANDRADE, 1984, p. 24). É nessa atmosfera solar, musical e convidativa, entre doses de caipirinhas, algumas cervejas e diálogos com desconhecidos, que o leitor-espectador é apresentado a Xavier, descrito por Marina como “maior homenção” e por Inês como alguém de “apetite de leão” capaz de “comer as duas” (ANDRADE, 1984, p. 24). O tom do diálogo e as piadas de cunho sexual nos remetem, uma vez mais, ao universo da pornochanchada e sua gratuidade. Na continuidade, quando a mineira segue para uma das vitrolas do local,

o homem sem camisa, que estava sentado desde o princípio da sequência olhando para as moças, aproxima-se de Inês.

HOMEM – Está em dúvida?

INÊS – Terrível. Entre “Lençóis Macios” e “Os Botões da Blusa”, do Roberto. Mas acho que vou botar “Emoções”. Não é lindo?

HOMEM – Demais (ANDRADE, 1984, p. 26).

Como dissermos no início da seção, as alusões à cultura estrangeira do conto de Clarice Lispector dão lugar às coisas nossas no roteiro. Assim, em vez de Ravel ou Schubert, são canções bregas de Roberto Carlos²⁰⁵, com seus versos populares de erotismo contido e romântico, que embalam o nascedouro da paixão. Em operação semelhante à da referência intermediária ao longa *Mulher objeto*, o texto de Joaquim Pedro reaproveita, aqui, elementos da indústria cultural, mas agora da fonográfica. Se, por um lado, essas referências se mostram apropriadas ao tom geral de *Vida mansa*, por outro, contrastam com sua modernidade, no que se refere à reivindicação da liberdade sexual, e com sua crítica aos costumes e a hipocrisia que recobre as relações na sociedade burguesa.

Após alguns passes de dança com Xavier e outra rodada de bebidas, Inês, enfim, sucumbe. Diante do estado de alta embriaguez da moça, o homem se oferece para ajudar. Ele, Inês e Marina seguem para o apartamento da última. Lá, socorrem Inês com uma ducha fria. Algo inesperado então ocorre: “cansados, molhados e excitados, Marina e Xavier tomam uma cervejinha para rebater²⁰⁶. Xavier, sentindo o desejo de Marina responder ao seu, vai-se chegando, abraça e beija Marina. Eles transam em pé no banheiro” (ANDRADE, 1984, p. 28). Nascia o triângulo amoroso. No texto, toda a passagem, do primeiro contato no bar de Ramos

²⁰⁵ Ao que tudo indica, o roteiro se refere às canções “Os seus botões”, do álbum *Roberto Carlos* (1976), e “Emoções”, do disco *Ele está para chegar* (1981). A primeira contém versos com os sintagmas “os botões da blusa” e “nos lençóis macios”, o que explica a fala de Inês.

²⁰⁶ Parece haver aqui, em “uma cervejinha para rebater”, expressão informal comum em situações de ressaca, a ocorrência de discurso indireto livre, com uma das personagens falando por meio do narrador.

à relação sexual no apartamento de Marina, se dá de forma repentina, sem apego a detalhes, tampouco a exigências narrativas realistas ou a empecilhos de ordem moral.

O mesmo se pode dizer sobre a mudança das amigas para o sítio (dos santos eremitas?) de Xavier, localizado “lá pelas bandas de Jacarepaguá, Vargem Grande, por ali”, em nova indecisão do texto, para a reprovação dos manuais de roteiro (ANDRADE, 1984, p. 30). Lá, mais ou menos como no conto de Clarice Lispector, o trio se entrega ao hedonismo pleno, passando a viver entre orgias, fartas refeições e doses generosas de bebidas alcoólicas. Em uma das sequências na propriedade rural, por exemplo, “Xavier e Inês transam com Marina assistindo, sentada e vestida. Inês pede que ela venha para a cama deles. Marina apaga o cigarro, se despe e entra na cama com eles” (ANDRADE, 1984, p. 30). Em outra, na ausência do amante, as amigas acariciam uma à outra durante o banho. Em ambas as passagens, de nudez desinibida e sexo desavergonhado, notemos que são a vontade e a iniciativa das mulheres que prevalecem. E assim segue a *Vida mansa* no sítio, perturbada apenas pelas sequências da visita do ex-marido de Inês ao apartamento de Marina, do detalhamento da atividade de Xavier e, finalmente, da entrada da prostituta Patrícia na trama, personagem que, de forma inconsciente, acaba por mudar os rumos do roteiro. Sobre a primeira a sequência, discorreremos anteriormente; sobre a segunda e terceira, comentaremos nas páginas a seguir.

De modo distinto do conto de Clarice Lispector – em que Xavier é um homem, ligado ao ramo da indústria farmacêutica e que “trabalhava muito para sustentar as duas [Carmem e Beatriz] e a si mesmo, as grandes comidas” (LISPECTOR, 1998, p. 20) –, no roteiro, o homem parece atuar como assassino de aluguel. A natureza de sua “profissão” introduz em *Vida mansa* outro elemento inusitado, a flertar novamente com a cultura de massas, as histórias de crime e mistério. Contratado por outro homem, que permanece nas sombras e cujo filho teria sofrido abusos por um pároco, Xavier localiza o padre, faz uma visita a ele, o coage a seguir em sua companhia para um local ermo e, enfim, comete o assassinato brutal:

Agacha-se, levanta a tampa e abre a pasta. Dentro dela há uma pistola, uma faca na bainha, um bolo de dinheiro arramado com elástico e a fotografia do padre que Xavier recebera no bar de Ramos. Quando o padre apanha a fotografia e levanta-se para examiná-la, Xavier estrangula por trás com uma corda de nylon. O padre se debate, mas Xavier aperta a corda enquanto o arrasta caminhando para trás até matá-lo. Levanta então o corpo pela corda até amarrá-la num dos galhos de árvore. Os pés do padre ficam balançando de leve, a poucos centímetros do chão. Xavier fecha e recolhe a pasta, comentando:

XAVIER – Se fosse Lampião, castrava (ANDRADE, 1984, p. 41).

Como podemos observar, na sequência em questão, para se justificar um crime, comete-se outro, de modo a sugerir uma sociedade cujas práticas aderem à violência e à ilegalidade, na ausência ou ineficiência das instituições que deveriam assegurar a ordem e à justiça a todos. Nesse sentido, não é gratuita a alusão a Virgulino Ferreira da Silva, o mais conhecido cangaceiro do sertão nordestino, por ser o banditismo uma expressão violenta, esquizofrênica e, como quer Eric Hobsbawm (1975), bastante primitiva de justiça e protesto social organizado. No universo de *Vida mansa*, esse traço arcaico da sociedade brasileira contrasta com a modernidade do sexo livre da trama, praticado a dois ou a três, hetero ou homo, e (quase sempre) a serviço do prazer feminino.

Voltemos a Xavier. Seus atributos físicos, suas habilidades no sexo e a virilidade de sua ocupação na sociedade indicam aí a encarnação do legítimo macho alfa de muitas pornochanchadas, personagem tipo, que, admirado por sua potência sexual e desenvoltura na cama, proporciona ao espectador uma sexualidade que este mesmo “não consegue vivenciar, a não ser em seu imaginário” (SIMÕES, 1979, p. 93). No entanto, em *Vida mansa*, os homens não desfrutam dos mesmos privilégios patriarcais do grosso das comédias eróticas nacionais.

A derrocada de Xavier começa a se desenhar quando Inês e Marina relatam a ele as carícias trocadas entre elas durante o banho. De forma análoga à narrativa de Clarice Lispector, o amante exige, então, que repitam o ato em sua presença. As parceiras até iniciam uma tentativa, mas sem sucesso. Ao não ter sua vontade atendida, “Xavier se enfurece” e deixa o sítio “puto e grilado, dizendo que vai procurar outra mulher” (ANDRADE, 1984, p. 42). Com frequência, passa a visitar Patrícia, uma prostituta, inominada e apenas mencionada no conto, porém “bonita e bem mais moça que Inês ou Marina” no roteiro (ANDRADE, 1984, p. 43). Em um dos retornos de Xavier, as mulheres flagram resquícios de batom e perfume de má qualidade no corpo e nas roupas do amante. Enfurecidas, chegam a apontar uma arma²⁰⁷ para ele, rasgam sua “cueca, dão tiros no quarto, quebram tudo”, enquanto “Xavier assiste da cama, rindo”, até que tudo se acalma e o homem então “dorme pesadamente” (ANDRADE, 1984, p. 44). A tranquilidade de seu sono perdura, no entanto, por tempo limitado, pois, na madrugada daquela mesma noite de excessos, Inês e Marina, após breve discussão sobre a melhor forma de liquidar com a vida do homem, decidem por utilizar chumbo derretido em seu ouvido, ato a ser complementado por balas de revólver. “Assim elas fazem, e Xavier mal tem tempo para acordar antes de morrer. Quase um grito, dois tiros, um silêncio e os cachorros começam a latir, mas longe dali” (ANDRADE, 1984, p. 46). Apesar de uma ou outra lágrima vertida por elas, celebram mesmo é a vingança consumada, a propriedade

²⁰⁷ Inês diz a Marina que aprendeu a atirar na fazenda da família em Minas Gerais (ANDRADE, 1984, p. 35).

inteira a seus dispor e o cheque em branco deixado por Xavier. (Dessa vez, sem assinaturas fictícias, como as de Benjamim em sua fantasia erótica com Inês).

Se, por um lado, o novo crime da trama dialoga com o anterior, na construção de uma lógica movida pela violência, e novamente com o universo da pornochanchada, porque se dá de forma um tanto gratuita, sem motivações de causa-efeito razoáveis e sem conflitos emocionais ou morais de maior profundidade²⁰⁸, por outro, recobre-se de significados mais simbólicos. A morte de Xavier pelas mãos de Inês e Marina parece representar, em *Vida mansa*, o anseio feminino em se rebelar definitivamente contra a figura e os valores responsáveis por sua opressão: o homem e a cultura machista patriarcal. A questão se torna um pouco mais explícita em diálogo posterior entre as amigas. No fragmento abaixo, o detalhe metonímico dos pelos do corpo masculino e a conclusão de Marina afastam de vez qualquer apego ao senso de tragédia e gravidade solene. Em recurso típico da produção de Joaquim Pedro, as coisas se passam no registro da comicidade, a salientar, desse modo, o absurdo das situações e a evitar moralismos:

INÊS – Eu sempre quis fazer isso. Ouvi contar de menina e sempre quis fazer isso. Se não fosse com ele, podia ter sido com o Benjamim ou qualquer outro.

MARINA – Eu, por exemplo?

INÊS – Não tinha de ser com homem. E homem peludo.

[...]

MARINA – Acho que não vou mais aguentar ver um homem nu. Depois desse detalhe do pelo, só se for índio, que só tem pelo na cabeça. No máximo, pode ter um pouquinho de pentelho; mais, eu vomito (ANDRADE, 1984, p. 47)

Após o sepultamento de Xavier no jardim da própria propriedade, as amigas cúmplices seguem a *Vida mansa* no sítio. Na verdade, transformam-se: “parecem agora duas jovens fazendeiras saudáveis e tranquilas, cuidando de sua terra” (ANDRADE, 1984, p. 52). A serenidade será abalada apenas pela repentina visita de Patrícia, antes que tudo se acalme novamente no desfecho insólito para uma expectativa realista, mas coerente com o universo do roteiro.

Ao invadir o recanto de Inês e Marina, Patrícia instaura tensão na trama: parece determinada a descobrir o que teria acontecido a Xavier. Segundo a prostituta, o homem “tinha ficado de abandonar as duas, vender o sítio e vir buscá-la, mas não apareceu mais”

²⁰⁸ No universo de celebração da malandragem da comédia erótica nacional, as personagens costumam colecionar atos desleais e traiçoeiros, sem maiores questionamentos de ordem emocional ou moral, conforme aponta Simões (1979, p. 89).

(ANDRADE, 1984, p. 52). Em longa sequência, Patrícia, transtornada e em lágrimas, vasculha a propriedade, descobre um colchão queimado no interior da casa, empunha uma das armas do local e obtém a confissão das mulheres, as quais, por sua vez, indicam, inclusive, a sepultura do amante, recoberta por flores a essa altura. Ainda descrente, Patrícia

[...] cava freneticamente. Por um corte feito perpendicularmente ao canteiro, a câmera começa a descer diante de um vidro transparente, passando pela terra até encontrar o corpo amortalhado de Xavier em decomposição. Entra a música com o movimento da câmera, misturando-se ao diálogo que continua a se ouvir como antes. O mesmo acontece com o ruído da terra sendo cavada, que continua (ANDRADE, 1984, p. 55)

Como podemos notar, a descrição dos efeitos especiais desejados para a cena, bem como a referência aos movimentos de câmera e à trilha sonora – essa ainda indefinida aí – remetem o leitor-espectador para o universo da produção cinematográfica e do objeto fílmico em si, de modo a corroborar a intermedialidade inerente à escrita para as telas. Vale ainda destacar, no fragmento acima, a adesão do roteiro em definitivo ao grotesco, dada a explicitação do corpo deteriorado do homem, enfim destronado, sem qualquer dignidade, vigor ou virilidade.

Ante a visão aterradora, “em vez de atirar” contra Inês e Marina, que assistem à incursão da prostituta pelo sítio sem sobressaltos e degustando doses generosas de uísque (!), “Patrícia vomita, loucamente” (ANDRADRE, 1984, p. 60), no que é acudida de pronto pelas outras duas personagens. Em nova quebra de expectativa, o conflito furioso que se ensaiou entre as três arrefece. A mulher abalada se recupera aos poucos, diz detestar a polícia, agarra “um copo e o aproxima da garrafa de uísque, já quase pela metade”, para, enfim, pedir “umazinha aí” (ANDRADE, 1984, p. 60). Em lugar da contenda, seguem o amparo mútuo e a identificação entre Patrícia, Inês e Marina. De algum modo, as três percebem que o amante em comum era também o real inimigo em comum, fonte das desavenças e toda dominação.

No desfecho de *Vida mansa*, encontramos as mulheres vivendo em plena autonomia, harmonia e sintonia, o que se manifesta até mesmo na substituição de nome da propriedade, batizada agora significativamente de “3 Corações”. Unidas, autossuficientes e realizadas, Inês, Marina e Patrícia transformam o local em espaço de fato produtivo. A figura masculina presente na sequência final do roteiro está, na verdade, ausente. Trata-se do defunto Xavier, convertido em jardim florido e cujo veículo é utilizado para o escoamento da produção do sítio:

Manhã de sol. Passou-se tempo e o sítio está mudado. Plantações, galinheiros, empregados trabalhando, um pequeno trator em atividade. A perua de Xavier está partindo carregada de produtos do sítio [...]. Na boleia, muito contentes e amigas, Marina, Inês e Patrícia, que já se veste como as outras. A câmera acompanha a perua que percorre o sítio e passa diante do túmulo de Xavier, vicejante de flores. Patrícia desce para abrir a porteira. Vê-se que o nome do sítio mudou para 3 corações. Patrícia fecha a porteira e retoma sorridente seu lugar na perua, que parte levantando poeira (ANDRADE, 2018, p. 61).

Como podemos notar, a rivalidade inicial entre Patrícia e a dupla Inês/Mariana é sucedida por uma bela amizade, de modo semelhante ao desfecho de *O Imponderável Bento*. Contudo, se no roteiro não filmado de Crioulo Voador e companhia, a solidariedade final parece apontar para uma problemática e improvável união de classes, horizonte que não está totalmente ausente aqui – afinal, temos duas representantes da classe média e outra marginalizada –, o desfecho de *Vida mansa* sugere mesmo a superação dos impasses da sociedade brasileira via princípios de sororidade, única força capaz de suplantar em definitivo o patriarcalismo vigente desde os primeiros tempos coloniais. Saem os falos de Xavier, Bento, Domingos ou André Congo, permanecem as vulvas de Inês, Marina e Patrícia (e talvez as de Taís e Djaê).

Por isso, é possível afirmar que nenhum outro exemplar do conjunto da produção de Joaquim Pedro, mesmo se considerarmos *O Homem do pau-brasil*, aproxima-se tanto da ideia do matriarcado antropofágico de Oswald de Andrade, em que se mitifica

a antropofagia, e utiliza-se o mito, que é irracional, tanto para criticar a história do Brasil – para desmistificá-la – quanto para abrir-lhe, com o apelo igualitarista da sociedade natural e primitiva, um horizonte utópico, em que o matriarcado, símbolo da liberdade sexual, substitui o sistema de sublimações do patriarcado rural (NUNES, 1979, p. 35).

O mais inusitado é que o cineasta-roteirista promove tal matriarcado, representado, no roteiro, pela sororidade entre as personagens e por sua emancipação, no universo menos propício e provável: o da pornochanchada, cujos elementos são retrabalhados aqui e acolá em *Vida mansa*, como também o foram em *Guerra conjugal*, a ponto de serem subvertidos no interior de um texto que se integra ao todo de uma produção de princípios autorais, esses que tanto animaram a geração cinemanovista. A propósito, dentre os representantes do grupo, na perspectiva de Galvão e Bernardet (1983, p. 256), talvez tenha sido Joaquim Pedro o que mais chamou o público para uma espécie de embate, a fim de mostrar que cineasta e povo estavam do mesmo lado. Ao reaproveitar a cultura de massa – representada pela pornochanchada e a

música brega em *Vida mansa* – no interior de uma produção autoral de investigação estética inquieta e que se desenvolve sob as condições de atraso da indústria cinematográfica nacional, roteiro e cinema de Joaquim Pedro antecipam, de certa forma, o pensamento de Fredric Jameson, exposto em seu célebre artigo “Reificação e utopia na cultura de massa” (1995):

Por todas essas razões, parece-me que devemos repensar a oposição alta cultura/cultura de massa, de modo que a ênfase valorativa a que ela tradicionalmente deu origem – e que, entretanto, o sistema binário de valores utiliza (a cultura de massa é popular e portanto mais autêntica que a alta cultura; a alta cultura é autônoma e daí totalmente incomparável à cultura de massa degradada), tendendo a funcionar em algum domínio intemporal do juízo estético absoluto – seja substituída por uma abordagem genuinamente histórica e dialética desse fenômeno. Tal aproximação exige que se leia a alta cultura e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, com formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo. Nesse sentido, no terceiro estágio ou fase multinacional do capitalismo, o dilema do duplo padrão da alta cultura e cultura de massa permanece, mas tonou-se não o problema subjetivo de nossos próprios padrões de julgamento, e sim uma contradição objetiva, com seu próprio fundamento social (JAMESON, 1995, p. 14).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa incursão pelos roteiros não filmados de Joaquim Pedro de Andrade buscou demonstrar o caráter intermediário da escrita para as telas, cujas possibilidades formais se apresentaram bem mais instigantes e variadas do que os manuais costumam prescrever para o gênero. Como vimos, o texto da peça cinematográfica se constrói a partir de ferramentas muito próximas às da literatura, prestando-se, inclusive, à análise por categorias tradicionais dos estudos literários, como espaço, personagens, narrador, tema etc., ao mesmo tempo que não perde o cinema do horizonte de sua escritura. Assim, a todo momento, suas palavras, sobretudo via cabeçalhos ou termos técnicos, remetem o leitor, também um espectador nesse caso, ao universo cinematográfico e escancaram as entranhas do próprio processo de fatura do texto. Longe de se constituir um demérito do gênero, parecem residir aí mesmo, em seu caráter intermediário, suas possibilidades expressivas mais peculiares. (Em alguns casos, como o dos cine-romances, tradição a que *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* pode ser associado, toda a potencialidade do texto advém precisamente do entrelugar próprio ao roteiro cinematográfico). Se ainda não há uma forma exclusiva de análise de textos tão peculiares, em trânsito permanente entre a literatura e o cinema, é fato que a leitura desse tipo de material se mostra potencialmente reveladora.

Ao contrário de uma produção residual e menor, muitos roteiros, como vimos, ganharam as páginas dos livros, o que lhes confere (certa) estabilidade e *status* de maior nobreza. Espalhados por arquivos particulares e/ou acervos especializados ao redor do mundo, quais outras histórias o cinema teria contado apenas por palavras ou em complemento às imagens de seus filmes? O que esse material teria a revelar sobre as práticas literárias e cinematográficas, bem como sobre as estruturas de produção e de poder vigentes em cada contexto? Nas condições de subdesenvolvimento do cinema brasileiro, cuja continuidade é frequentemente interrompida – mais um ciclo de baixa, aliás, se prenuncia com a ingerência e descaso do atual governo e com a pandemia que assola o Brasil e o mundo neste momento –, a história dos roteiros não filmados (e também dos filmados) pode ser bastante reveladora e ainda está por ser contada.

No caso específico dos roteiros de Joaquim Pedro, deparamo-nos com escritos que dizem muito tanto sobre a produção do próprio cineasta quanto sobre a história, cultura, arte e sociedade brasileiras. Como procuramos demonstrar, enquanto as imagens de seus filmes encontram-se luminosamente projetadas sobre as palavras de seus roteiros não filmados, estas, por sua vez, estão escritas, de alguma maneira, sobre as imagens de seu cinema, expandindo

seus significados. Por isso, a leitura de *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*, *Casa-grande senzala e cia* e *Vida mansa* viabilizou a discussão de aspectos como o método de criação de Joaquim Pedro, o cuidado para com a palavra, o diálogo com a literatura brasileira (em especial o Modernismo e alguns de seus pressupostos), o humor afiado e também debochado, o não sentimentalismo, a recusa de figuras heroicas destituídas de ambiguidade, a insistência no absurdo como dado de uma realidade em si insólita²⁰⁹, a antropofagia como traço indissociável do caráter nacional, a hipocrisia das relações sociais, a ridicularização da vida burguesa, a voz aos oprimidos, a luta de classes, a violência generalizada, o patriarcalismo vigente, a sobreposição entre o arcaico e o moderno, o sexo como bandeira revolucionária²¹⁰, as possibilidades de luta via figura feminina, a inquietude estética, a arte cinematográfica e o diálogo com o público.

Como sabemos, o último aspecto animou o debate cultural brasileiro durante as décadas de 1950, 60 e 70. O Teatro de Arena, o Cinema Novo e o Tropicalismo, por exemplo, se voltaram para a questão de diferentes maneiras. Na produção de Joaquim Pedro, sobretudo a partir de *Macunaíma*, ela ocupa posição de destaque, e, se não se resolve por completo, ao menos encontra possibilidades promissoras a partir da recuperação, e não a negação, de elementos da cultura de massas. *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador*, *Casa-grande senzala e cia* e *Vida mansa* exibem franco anseio em ser popular e atualizam o debate à luz dos anos de 1980, quando o país se encaminhava lentamente para a reabilitação de sua democracia, débil ainda hoje. Talvez por essa razão, os três roteiros não filmados, a despeito de todo o seu vigor crítico, vislumbram, de alguma maneira, certa utopia: o primeiro, por

²⁰⁹ Foi por esse caminho que o cinema de Joaquim Pedro parece ter seguido para superar “o maior obstáculo do cinema, que também é sua arma primordial – a realidade da imagem”, obstáculo contra o qual todo cineasta se depara e “procura, luta, ousa e às vezes até acha. Pode distorcer essa realidade, como F. W. Murnau em *Nosferatu*, ou, ao contrário, fingir respeitá-la para mais imperceptivelmente encobri-la, como Jean Renoir em *Um dia no campo*. Ele pode proclamá-la ou enfatizá-la, como Vittorio de Sica e Roberto Rossellini, ou transfigurá-la, como Orson Welles e Federico Fellini. Mas cada obra significativa tem que passar por essa luta. Se não, antecipadamente derrotada, a obra fica empoeirada, passa a fazer parte do universo amorfo em que geralmente vivemos. Fica sem vida independente, desaparece no momento em que surge” (CARRIÈRE, 1994, p. 112).

²¹⁰ Dessa forma, boa parte da produção de Joaquim Pedro, em sua atenção ao sexo, alinha-se uma tendência do cinema mundial entre as décadas de 1970-80. Menezes (2001, p. 263-264) afirma que os questionamentos em relação ao sexo, ao matrimônio e à constituição da família foram elevados em filmes do período à condição de “[...] bandeiras de luta ao lado daqueles que pregavam as mudanças revolucionárias nos sistemas econômicos e políticos. Dessa maneira, as relações interpessoais passaram a ser vistas não mais como algo cuja mudança deveria esperar por um novo sistema, ou que seriam automaticamente alteradas por ele, mas como algo que deveria acompanhar e fazer parte intrínseca das mudanças sociais e políticas, ao mesmo tempo que ocorriam, para que pudessem assim finalmente surgir como efetivas possibilidades de serem realmente transformadas. Portanto, a rebelião social deveria ser acompanhada também de uma rebelião sexual, de um questionamento da própria moral que estabelece os lugares e os valores que regulam as práticas sexuais. [...] A questão da mudança social passa agora também por uma mudança individual e por uma mudança das relações interpessoais, mostrando que apenas ater-se à luta de classes parece ter se tornado pouco para tentar se compreender a história, os seus descaminhos e as suas possibilidades de desdobramentos”.

meio da redenção pelo excesso de pecado e união de classes; o segundo, via atitude antropofágica contra o colonialismo de ontem e de hoje; por fim, o terceiro, através de princípios de sororidade frente ao patriarcalismo opressor estrutural. Oxalá o cineasta esteja certo na possibilidade de superação dos impasses da sociedade brasileira. Por ora, permanecemos sem perspectivas de um futuro menos desigual e contraditório, com a herança colonial e os desvalores da ditadura militar a assombrar de forma incessante nosso presente.

Dentre os aspectos apontados, valeria ainda retomar o tópico da antropofagia, uma espécie de força motriz da trajetória pessoal, do ímpeto ou método criativo e da produção de Joaquim Pedro, seja nas palavras, seja nas imagens, mas recoberta de nuances e ambivalências, ora mais positivas, ora mais negativas.

Por um lado, dada a relação íntima da sua biografia com o universo literário, de sua filmografia com exemplares da literatura nacional, o que rendeu adaptações estimadas pelo público e pela crítica, e de seu processo de escrita de roteiros com o impulso literário, verifica-se a faceta positiva da antropofagia. A vida e os filmes de Joaquim Pedro se alimentaram de palavras e as devolveram em forma de imagens, imagens que tanto refletem o Brasil quanto o (re)definem. Além disso, ainda no que se refere à relação com a palavra, os roteiros não filmados de Joaquim Pedro aqui analisados, inviabilizados por razões financeiras, pela censura ou pela debilidade em sua saúde, apontam para um cineasta que se comprazia igualmente com a escrita e como escritor. Por meio da palavra, também se realizava, também alimentava seu espírito criador e autoral, também engendrava, de certa maneira, seus filmes. (Para além da produção de Joaquim Pedro, abre-se aqui uma celeuma artístico-ontológica que pode ser colocada da seguinte maneira: a palavra teria inventado o cinema ou este teria projetado a primeira? Se nós, seres humanos, em nossos primórdios, primeiramente vimos e depois falamos, pode-se dizer que, no entanto, foram as palavras que, enfim, interpretaram, multiplicaram e disseminaram as imagens e seus significados? Ou foram as últimas, a nos alimentar os sentidos pelo olhar, que suscitaram as primeiras?).

Retomando. Nem sempre se poderá encarar de forma tão positiva a atitude antropofágica quando nos voltamos para o seu aproveitamento no interior das produções – roteiros e filmes – de Joaquim Pedro. Como vimos, em muitos casos, como os de *Macunaíma*, *Guerra conjugal* e *Casa-grande, senzala e cia*, a antropofagia, literal ou simbólica, apresenta-se como recurso limitado, típico de um terceiro-mundismo de raízes coloniais e incapaz de desestabilizar a hierarquia instituída entre exploradores e explorados. Por outro lado, sobretudo quando associada à irreverência, ao absurdo tão próprio da vida nos trópicos e ao empenho de resistência, como salientam os letrados finais de *Casa-grande, senzala e cia*, a

atitude antropofágica permite um vislumbre de vitória ou ao menos uma “redenção pelo excesso de pecado”. Uma vez mais, oxalá o cineasta esteja certo na possibilidade de superação dos impasses da sociedade brasileira.

BIBLIOGRAFIA

AÏNOUZ, Karim. Roteiro, um mapa de voo. In: MUNHOZ, M; URBAN, R. (Orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013.

ALONSO, Mariângela. Entre o grotesco e a comicidade: a *via crucis* do conto clariceano. **Escrita**, Ninópolis, v. 3, n. 1b, jan./abr. 2012. Disponível em: <<http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/284>>. Acesso em: 01 jul. 2015.

AL SUBAHI, Ammar. **Mise-en-page**: an introduction to screenplay style and form. 2012. 90 f. Thesis (Master in Film and Media Production), Center for Languages and Literature, University of Lund, 2012.

ALVIM, Clara de Andrade. FICO PENSANDO QUE... In: GALANO, Ana Maria (Org.). **Casa-grande, senzala & cia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 8-9.

AMARAL, Sérgio Botelho do. Guerra conjugal: uma batalha de Joaquim Pedro de Andrade. In: GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sérgio Botelho do; GOULART, Sônia. **Cinema Brasileiro: três olhares**. Niterói: Eduff, 1997, p. 121-178.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. **O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador**. São Paulo: Todavia, 2018.

_____. [Entrevista cedida a] Edgar Telles Ribeiro, dez. 1994. In: GALANO, Ana Maria (Org.). **Casa-grande, senzala & cia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 252-261.

_____. **Um conto de Joaquim Pedro de Andrade**. Novos Estudos CEBRAP, n. 46, nov. 1996, p. 189-192.

_____. **O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador**. São Paulo: Marco Zero, Cinemateca Brasileira, 1990a.

_____. Joaquim Pedro levou literatura às telas. [Entrevista cedida a] Ute Hermanns. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 abr. 1990b. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_3.asp. Acesso em: 20 mar. 2018.

_____. Só me interessa o Brasil. [Entrevista cedida a] Teresa Cristina Rodrigues. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 set. 1988. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_5.asp. Acesso em: 24 set. 2016.

_____. Depoimento especial. In: **Catálogo Macunaíma**, Rio de Janeiro, 1976a, n.p. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/bio50_a.asp. Acesso em: 10 jan. 2015.

_____. **O Diretor descreve o filme**. 1976b, n.p. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/bio75_b.asp. Acesso em: 22 out. 2014.

_____. [Entrevista cedida a] Sylvia Bahiense. **Luzes, Câmera**, São Paulo, n. 31, 08 jun. 1976. In: VIDA em movimento: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: [2006?], p. 52-59.

_____. Comemo-nos uns aos outros. [Entrevista cedida a] Geraldo Mayrink. **Veja**, São Paulo, n. 80, 25 mar. 1970, p. 3-6.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972, v. 6, p. 11-19.

ANTONIONI, Michelangelo. Minha batalha contra o filme. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06 jan. 2008. Folha Mais, n. p. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0601200810.htm>>. Acesso em: 14 maio 2018.

_____. **Techniquement deuce**. Paris: Editions Albatros, 1977.

AQUIN, Hubert. **Neige noire**. Montreal: La Presse, 1974.

AQUINO, Marçal. **O Invasor**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

ARAÚJO, Inácio. **Casa de meninas**: romance e roteiro cinematográfico. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

ARAÚJO, J. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. **Revista USP**, n. 69, p. 72-79. 2006.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Joaquim Pedro de Andrade**: primeiros tempos. São Paulo: Alameda, 2013.

ARAÚJO, _____. Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade. In: ELINALDO, Francisco Teixeira (Org.). **Documentário no Brasil: Tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004, p. 227-259.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. **Guerra e paz**: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. São Paulo: 34 Letras, 1994.

AUGUSTO, Sergio. Rio lembra obra de Joaquim Pedro de Andrade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 jun. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/07/ilustrada/8.html>. Acesso em: 13 ago. 2018.

AUMONT, Jaques. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

AVELLAR, José Carlos. **O Chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. Ponderações sobre o imponderável. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/Imponderavel_Bento.htm>. Acesso em: 10 out. 2018.

_____. Teoria da relatividade. In: _____. **O Cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 112-142.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.

BALDAN, Maria de L. O. Gandini. Literatura e cinema: roteiro é literatura? São José do Rio Preto, IBILCE/UNESP, 23 out. 2013. Exposição oral proferida durante o II Congresso Internacional do PPG-Letras e XIV Seminário de Estudos Literários do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto.

BARRETO, Túlio Velho. Uma questão de ordem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 mar. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2803200416.htm>. Acesso em: 10 abr. 2020.

BARRO, Máximo (ed.). Apresentação. In: CAPELLARO, Victor. **O Caçador de diamantes: o primeiro roteiro cinematográfico brasileiro completo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.

BERGMAN, Ingmar. **Gritos e sussurros, A hora do lobo, A hora do amor**. Tradução: Per Johns. Rio de Janeiro: Nórdica, 1973.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasília: contradições de uma cidade nova**. 2004. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/mat_br_01.asp. Acesso em: 10 jan. 2018.

BERNARDET, Jean Claude. **O Autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense/Universidade de São Paulo, 1994.

_____. Pornografia, o sexo dos outros. In: MANTEGA, Guido (Org.). **Sexo e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 103-108

BERNARDET, Jean Claude; RAMOS, Alcides Feire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988. (Col. Repensando a História).

BERTON, Jean-Claude. **Histoire de la littérature et des idées en France au XXe siècle**. Paris: Hatier, 1983.

BIANCHI, Sérgio; BENAİM, Eduardo; CANNITO, Newton. **Quanto vale ou é por quilo?** São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

BIOGRAFIA de Joaquim Pedro de Andrade. **Filmes do Serro**. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_bio.asp. Acesso em: 06 abr. 2017.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BLUESTONE, George. **Novels into film**. Baltimore: Johns Hopkins, 2003.

BOON, Kevin Alexander. **Script culture and the American screenplay**. Detroit: Wayne State University, 2008.

BUENO, Wilson; DIAS, Ricardo. Joaquim Pedro e *O Homem do pau-brasil*. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 37, jan./fev./mar. 1981, p. 50-55. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/textos/225415>. Acesso em: 05 jan. 2019.

CALIL, Carlos Augusto. Um santo pelo outro. In: ANDRADE, Joaquim Pedro de. **O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador**. São Paulo: Todavia, 2018, p. 84-100.

CALIL, Carlos Augusto. Bondade radical. In: ANDRADE, Joaquim Pedro de. **O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador**. São Paulo: Marco Zero, Cinemateca Brasileira, 1990, p. 7-8.

CALIL, Carlos Augusto (ed.). Como surgiu e se desenvolveu o roteiro. In: ANDRADE, Joaquim Pedro de. **O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador**. São Paulo: Marco Zero, Cinemateca Brasileira, 1990, p. 91-102.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas II: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 51-80.

_____. Dialética da malandragem. In: _____. **O Discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993a, p. 19-54.

_____. Aquele Gilberto. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993b.

_____. A nova narrativa. In: _____. **A Educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1987, p. 199-215.

_____. Estouro e libertação. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 33-50

CARDOSO, Fernando Henrique. Um livro perene. In: FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003, p. 19-28.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico**. Tradução de Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme *Lavoura arcaica***. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, Noel dos Santos. A Trajetória de Odilon Lopez: um pioneiro do cinema negro brasileiro. **História: questões & debates**, Curitiba, v. 63, n. 2, p. 107-130, jul./dez. 2015.

_____. Racismo e anti-racismo no Cinema Novo. In: HAMBURGUER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Túnico (org.). **Estudo de Cinema SOCINE**. São Paulo: Anablume, 2008, p. 53-60.

CARVALHO, Noel dos Santos; Domingues, Petrônio. Dogma Feijoada: a invenção do cinema negro brasileiro. **RBCS**, São Paulo, v. 33, n. 96, p. 1-18. 2018

CHACON, Vamireh. **A Construção da brasilidade**: Gilberto Freyre e sua geração. São Paulo: Marco Zero, 2001.

CHANDLER, Raymond; ORMONDE, Czenzi. **Strangers on a train**, 1950. Disponível em: <http://www.dailyscript.com/scripts/Strangers_On_A_Train.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2019.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CIRINO, Nathan Nascimento. **Cinema Interativo**: problematizações de linguagem e roteirização. 2012. 146 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

CLAYTON, Sue. On screenwriting outside the West. In: NELMES, Jill (Ed.). **Analysing the screenplay**. London/New York: Routledge, 2011, p. 175-197.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CONTI, Mario Sergio. A Brasília dos avoados: esbórnica, roubaheira, malícia e graça na capital de todas as tramoias. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 set. 2018. Ilustrada, p. 6.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2009, p. 295-304.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.

COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera**: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

CRUZ, Rafaela Rogério. **O roteiro cinematográfico como gênero literário**: Glauber Rocha no terceiro mundo. 2014. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

DANTAS, Luiz Augusto Duarte. **Roteiro cinematográfico**: narrativa clássica, estudo e aplicação. 2010. 299 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DISCINI, Norma. Para o estilo de um gênero. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 75-94, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/9934/9327>. Acesso em: 01 abr. 2019.

DOCE, Cláudia Camardella Rio. Oswald de Andrade e o cinema. **FronteiraZ**, São Paulo, n. 12, p. 47-59, jun. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/19171/14590>. Acesso em: 4 out. 2018.

DURAS, Marguerite. **O Caminhão**. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Record, [1987].

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem. In: _____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 13-50.

_____. The form of the script. In: TAYLOR, Richard (Ed.). **S. M. Eisenstein: selected works, writings 1922-34**. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 134-135, v. 1.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca**: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

EISNER, Lotte H. **Murnau**. Berkeley: University of California Press, 1973.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995

FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

FERREIRA, Douglas de Magalhães. **Guerra conjugal**: o cinema antropofágico de Joaquim Pedro de Andrade. 2015. 154 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

FERSTER, Bill. Idea editing: previsualization for feature films. **Post Magazine**, abr. 1988. Disponível em: <<http://www.stagetools.com/previs.htm>>. Acesso em 09 abr. 2018.

FIELD, Syd. **Roteiro**: os fundamentos do roteirismo. Tradução de Alice Leal. Curitiba: Arte & Letra, 2009.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: PUC-Rio/7 Letras, 2010.

_____. Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia. **Ciberlegenda**, n. 17, 2007, p. 1-14. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/194>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FONSECA, Rubem. **O Selvagem da Ópera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FONTANARI, Rodrigo. *Nouveau cinéma* e o cinema experimental de Alain Robbe-Grillet. **Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 276-292, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/2880/7786>. Acesso em: 05 jan. 2019.

FRANCKE, Lizzie. **Script girls: women screenwriters in Hollywood**. London: British Film Institute, 1995.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Antes da ponte Rio-Niterói e o projeto literário de Clarice Lispector em *A via crucis do corpo*. **Cerrados**, Brasília, n. 24, ano 16, p. 33-48. 2007.

_____. Clarice Lispector e o Kitsch. **Stylos**, São José do Rio Preto, v. 1, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. Esnobe da riqueza? **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 22, 12 mar. 1960. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/bio60_c1.asp>. Acesso em: 14 jul. 2014.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GAMA, Camila Malagolini. Brazil. In: NELMES, Jill; SELBO, Jule (Ed.). **Women screenwriters: an international guide**. London/New York: Palgrave Macmillan, 2015, p. 870-874.

GASSNER, John. The screenplay as literature. In: GASSNER, John; NICHOLS, Dudley (Ed.). **Twenty best film plays**. New York: Crown, 1943, p. VII-XXX.

GODOY, Omar. Um diálogo permanente. **Cândido: jornal da biblioteca pública do Paraná**, n. 14, Curitiba, set. 2012. Capa, p. 15-17.

GOMES, Renato Cordeiro. A boca infernal: entre sujeição e rebelião (a antropologia ritual como lugar de resistência). **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, [S.l.], n. 10, p. 159-180, dec. 2016.

GREVE DOS roteiristas dos EUA é encerrada. BBC Brasil, 13 fev. 2008. Disponível: <https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2008/02/080213_roteristasfimgrevefn.shtml>. Acesso em: 10 nov. 2018.

GUESSE, Érika Bergamasco. **Shenipabu Miyui: literatura e mito**. 2014. 425 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2014.

HART, John. **The art of the storyboard: storyboarding for film, TV, and animation**. Boston: Focal Press, 1999.

HENKEL, Katharina et al. **Zwischen film und kunst: storyboards von Hitchcock bis Spielberg** Published. Berlin: Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen, 2011.

HERZOG, Werner. **Scenários**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

HOBSBAWN, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

HOLANDA, Samuel. Nazarín: um devorador ambíguo de sistemas. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Um Jato na contramão: Buñuel no México**. São Paulo: ECA, Perspectiva, 1993, p. 83-97 (Coleção Debates, 262).

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio/Embrafilme, 1978.

HOWARD, David & MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro: um guia para escritores de cinema e televisão**. São Paulo: Globo, 2002.

JABOR, Arnaldo. Nossa fome. In: PEIXOTO, Mário. **A alma, segundo Salustre**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/DAC, 1983, p. 1-2.

JAMESON, Fredric. **As Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JANICOT, Christian (Org.). **Anthologie du cinéma invisible: 100 scénarios pour 100 ans de cinema**. Paris: Jean-Michel Place, 1995.

JOHNSON, John Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas. In: PELLEGRINI, Tania et al. Literatura, cinema, televisão. São Paulo: SENAC, 2003, p. 37-59.

_____. Joaquim Pedro de Andrade: o poeta da sátira. In: _____. **Cinema Novo x 5: Master of Contemporary Brazilian Film**. Texas: University of Texas, 1984. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_film_txt.asp>. Acesso em: 15 jul. 2017.

_____. **Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KAEL, Pauline. Raising Kane. In: WELLES, Orson; MANKIEWICZ, Herman. **Citizen Kane: the complete screenplay**. London: Methuen, 2002.

KICKHÖFEL, Tiago Radatz. Entre literatura e cinema: o roteiro como gênero literário. **Letras Escreve**, Macapá, v. 5, n. 1, 2015, p. 59-73.

KORTE, Barbara; SCHNEIDER, Ralf. The published screenplay: a new literary genre? **AAA-Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik**, Tübingen, v. 25, n. 1, p. 89-105, 2000. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/43023768?>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

LABAKI, Amir. **Person por Person**. São Paulo: CCBB, 2002.

_____. História oculta do cinema brasileiro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Folha Mais, p. 16. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/27/mais!/16.html>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

LEAL, Hermes. **As paixões na narrativa: as teorias da narrativa e da semiótica na construção do roteiro cinematográfico**. 2016. 143f. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LEHMANN, David. Gilberto Freyre: a reavaliação prossegue. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 369-385, jan./jun. 2008.

LEITE, Dante Moreira. O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1987. (Série princípios).

LIEPA, Torey. Entertaining the public option: the popular writing movement and the emergence of writing for the American silent cinema. In: NELMES, Jill (Ed.). **Analysing the screenplay**. London/New York: Routledge, 2011, p. 7-21.

LIMA JÚNIOR, Walter. Os filmes de um mestre. In: VIDA em movimento: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: 2006, p. 44-47. (Catálogo de filmes desenvolvido pela produtora Filmes do Serro, em parceria com a Petrobrás, por ocasião do lançamento da obra restaurada do diretor).

LIMA, Wanderson; DUARTE, Roselany. De quem é este filme? A questão da autoria no cinema. **Travessias**, Cascavel, v. 2, n. 3, 2008. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3093/2432>>. Acesso em: 30 set. 2018.

LISPECTOR, Clarice. **A Via crucis do corpo**. Rio de Janeiro, 1998.

LOTT, Tim. A creative writing lesson from the ‘God of Story’. **The Guardian**, 10 set. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2016/sep/10/creative-writing-lesson-god-of-story-robert-mckee-tim-lott>>. Acesso em: 4 out. 2018.

MACDONALD, Ian W. **Screenwriting poetics and the screen idea**. London: Palgrave Macmilian, 2013.

_____. Screenwriting in Britain 1895-1929. In: NELMES, Jill (Ed.). **Analysing the screenplay**. London/New York: Routledge, 2011, p. 44-67.

MACHALSKI, Miguel. **Roteiro cinematográfico: uma viagem imprevisível**. Tradução de Davina Moscoso de Araújo. São Paulo: TZ Editora, 2011.

MANTEGA, Guido. Sexo e poder nas sociedades autoritárias: a face erótica da dominação. In: MANTEGA, Guido (Org.). **Sexo e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 9-34.

MARAS, Steven. **Screenwriting: history, theory and practice**. London: Wallflower Press, 2009.

MARTINS, Pablo Gonçalo P. de Campos. **O Cinema como refúgio da escrita: ekphrasis e roteiro**, Peter Handke e Wim Wenders, arquivos e paisagens. 2015. 379 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2015.

MARTINS, Ricardo A. Ferreira. Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 9-28, 2012.

MARQUES, Ivan F. Joaquim Pedro de Andrade e Modernismo. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 115-133, jul./dez. 2019.

MATTOS, Carlos Alberto. **Brasília segundo Joaquim Pedro**. 2007. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=1152&cat=3>. Acesso em: 15 dez. 2019.

MAXWELL, Genevieve. **Library email reference form submission**. Destinatário: Douglas de Magalhães Ferreira. [S. I.], 27 fev. 2019. 1 mensagem eletrônica.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução Chico Marés. Curitiba: Arte e Letra, 2010.

_____. **Story**: substance, structure, style, and the principles of screenwriting. New York: ReganBooks, 1997.

MELLO, Saulo Pereira de. Quadro comparativo. In: PEIXOTO, Mário. **Limite**: “cenário” original. Rio de Janeiro: Sette Letras/Arquivo Mário Peixoto, 1996, p. 129-138.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Os filmes são um pedido de palavra. In: MUNHOZ, M.; URBAN, R. (Orgs.). *Conversas sobre uma ficção viva*. Curitiba: Imagens da Terra, 2013.

MERCURIO, James P. When to go to a movie guru... and when to go to a movie: a review of six major screenwriting seminars. **Creative Screenwriting**, v. 5, n. 5, p. 32-39. Disponível em: <<http://www.jamespmercurio.com/storygurus.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

MICHEL, Rodrigo Cavalcante; AVELLAR, Ana Paula. Indústria cinematográfica brasileira de 1995 a 2012: estrutura de mercado e políticas públicas. **Nova Economia**, Belo Horizonte, n. 24, v. 3, set./dez. 2014, p. 491-516. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/neco/v24n3/0103-6351-neco-24-03-00491.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2018.

MILLARD, Kathryn. The screenplay as prototype. In: NELMES, Jill (Ed.). **Analysing the screenplay**. London/New York: Routledge, 2011, p. 142-157.

MONZANI, Josette Maria Alves de Souza. **Gênese de Deus e o diabo na terra do sol**. São Paulo: Annablume, 2006.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social**, São Paulo, n. 9, v. 2, p. 125-154, out. 1997.

MIRANDA, Luiz Felipe. Filmes perdidos. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Ed.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000, p. 244-245.

_____. Roteiro. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Ed.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000, p. 474-478.

MOTTA, Daniele Cordeiro. As particularidades do regime de classes no Brasil segundo Florestan Fernandes. **Anais do V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina “Revoluções nas Américas: passado, presente e futuro”**. Londrina, p. 117-131, set. 2013.

MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, Ismail (Org.). **Cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 123-139.

NANNICELLI, Ted. **A Philosophy of the screenplay**. New York: Routledge, 2013.

_____. The Ontology and literary status of the screenplay: the case of “scriptfic”, **Journal of Literary Theory**, v. 7, n. 1-2, p. 135-153, 2013. Disponível em: <<https://www.degruyter.com/view/j/jlt.2013.7.issue-1-2/jlt-2013-0006/jlt-2013-0006.xml?rskey=m9UaEC&result=3>>. Acesso em: 29 maio 2018.

NASCIMENTO, Geral Carlos. Nos céus da idade média. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Um Jato na contramão: Buñuel no México**. São Paulo: ECA, Perspectiva, 1993, p. 121-154 (Coleção Debates, 262).

NELMES, Jill; SELBO, Jule (Ed.). **Women screenwriters: an international guide**. London/New York: Palgrave Macmillan, 2015.

NELMES, Jill. **The screenwriter in British cinema**. London/New York: Palgrave Macmillan/British Film Institute, 2014.

_____. Realism and screenplay dialogue. In: NELMES, Jill (Ed.). **Analysing the screenplay**. London/New York: Routledge, 2011, p. 217-236.

NORMAN, Marc. **What happens next: a history of American screenwriting**. New York: Harmony books, 2007.

NUNES, Benedito. **O Drama da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Antropofagismo e surrealismo. **Remate de Males**, Campinas, v. 6, p. 15-25. 1986.

_____. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Domingos. A Torradeira do poeta. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 ago. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/08/1324079-a-torradeira-do-poeta.shtml>. Acesso em: 14 jul. 2016.

OLIVEIRA, Thiago Maerki de. **Hagiografia e literatura: um estudo da legenda maior Sancti Francisci, de Boaventura de Bagnoregio**. 2013. 198 f. Dissertação de mestrado (Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

OLIVEIRA, Tony Marcelo Gomes. Marcas do processo de formação do espaço urbano de Brasília pela ótica da erradicação de favelas. **Univ. Hum.**, Brasília, v. 5, n. 1/2, p. 49-76, jan./dez. 2008.

ORMOND, Andréa. Às margens do pornô. **O Tempo**, Belo Horizonte, 29 ago. 2016. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/as-margens-do-porno-1.1362651>. Acesso em: 15 mar. 2020.

OROZ, Silvia. **Gutierrez Alea**: os filmes que não filmei. Tradução de Silvia Barros. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

_____. **Carlos Diegues**: os filmes que não filmei. Tradução de Silvia Barros. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 3, set./dez. 2013, p. 609-633.

OTTERSON, Marcela de Almeida. Um corpo e dois contextos: Clarice Lispector e José Antonio Garcia. 2008. 83 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

OUR READERS. The Black List, 1999. Disponível em: <<https://blcklst.com/about/>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

PALLANT, Chris; PRICE, Steven. **Storyboarding**: a critical history. London/New York: Palgrave Macmillan, 2016.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro**: modernismo em três tempos. Rio de Janeiro: PUC-RIO/Casa da Palavra, 2014.

PARO, Iana Cossoy. **Escrever o som**: busca pelo espaço do sonoro em roteiros audiovisuais. 2016. 116 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PASOLINI, Pier Paolo. O argumento cinematográfico como estrutura que quer ser outra estrutura. In: _____. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.

PASSOS, José Luiz. O Modernismo na casa-grande: a infância da sociologia. **Estudos de Sociologia**, Recife, v. 1, n.1, 1995, p. 73-86.

PEDRO NAVA, o alquimista da memória. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003. (Catálogo de exposição).

PEIXOTO, Mário; MELLO, Saulo Pereira de. **Outono**: o jardim petrificado. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. **Limite**: *scenario* original. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto, 1996.

_____. **A alma, segundo Salustre**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/DAC, 1983.

PELLEGRINI, Tania. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Paulo: Mercado de Letras; São Carlos: UFSCAR, 1996.

PETZOLD, Paul. Como fazer cinema. Trad. Conceição Jardim e Eduardo Lúcio Nogueira. Lisboa: Presença, 1997.

PIERRE, Sylvie. O Cinema Novo e o Modernismo. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 6, p. 87-126, jul./ago. 1997.

PINTER, Harold. **Collected screenplays two**. London: Faber, 2000.

POLONSKY, Abraham. Une expérience utopique. In: SCHULTHEISS, John; SCHAUBERT, Mark (Ed.). **Force of evil**: the critical edition. Los Angeles: Center for Telecommunication Studies, 1996, p. 186-188.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 81-102.

PRATA, Mário. **Bésame mucho**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

PRICE, Steven. **History of the screenplay**. New York : Palgrave Macmillan, 2013.

_____. Character in the screenplay text. In: NELMES, Jill (Ed.). **Analysing the screenplay**. London/New York: Routledge, 2011, p. 201-216.

_____. **The screenplay**: authorship, theory and criticism. London: Palgrave Macmillan, 2010.

RAJEWSKY, Irina O. A. Intermidialidade, intertextualidade “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís F. Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012a, p. 51-73.

_____. A Fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís F. Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona/FALE/UFMG, 2012b, p. 51-73.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: Edusc, 2002.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Ed.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RAYNAULD, Isabelle. Le Lecteur/spectateur du scénario. **Cinémas**, v. 2, n. 1, 1991, p. 27-41. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1991-v2-n1-cine1503478/1001050ar/>>. Acesso em 09 jul. 2018.

_____. Screenwriting. In: ABEL, Richard (Ed.). **Encyclopedia of early cinema**. London, New York: Routledge, 2005.

REBINSKI JR., Luiz. Roteiro com pedigree. **Cândido**: jornal da biblioteca pública do Paraná, n. 14, Curitiba, set. 2012. Capa, p. 24-25.

REGINO, Sueli Maria Oliveira. Enunciado e enunciação no texto secundário da obra dramática. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, [S.l.], v. 7, p. 293-299, dez. 2000.

REZENDE, Antonio Paulo. Gilberto Freyre: o caminho da casa-grande. **Cad. Est. Soc.**, Recife, v. 16, p. 301-330, dez. 2000.

RISÉRIO, Antônio. **A Utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2007.

ROBBE-GRILLET, Alain. **O Ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROCHA, Glauber. Tropicalismo, antropofagia, mito, ideograma. In: _____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Roteiros do terceyro mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1985.

_____. **Deus e o diabo na Terra do Sol**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1965].

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RODRIGUES, Sérgio. [Orelha do livro]. In: ANDRADE, Joaquim Pedro de. **O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador**. São Paulo: Todavia, 2018.

ROHRBACHER, Padre. **Vidas dos santos**. São Paulo: Américas, 1959.

ROIFFE, Ana Gabriela Dickstein. Roteiro e literatura: da invisibilidade aos novos cruzamentos. **Rascunhos Culturais**, Coxim, v. 6, n. 11, jan./jun. 2015, p. 27-43.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. 2. v.

ROSADO, Clairton. **Brasília – Sinfonia da Alvorada**. 2008. 142 f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ROSENBAUM, Yudith. Relances de Clarice. In: _____. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 85-91.

ROTHIER, Marília. Narrativas modernas fascinadas pela imagem. **Soletras**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 60-75, jul./dez. 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.

SANTAGADA, Salvatore. A situação social do brasil nos anos 80. **Indicadores econômicos FEE**, Porto Alegre, v. 17, n. 4. 2018. Disponível em: <<https://revistas.fee.tche.br/index.php/indicadores/article/view/179/389>>. Acesso em: 11 fev. 2018.

SANTANA, Gelson. A vereda fake de Joaquim Pedro de Andrade. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. **Estudos Socine de cinema**: ano V. São Paulo: Panorama, 2003, p. 189-194.

_____. As imagens pagãs de Buñuel. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Um Jato na contramão**: Buñuel no México. São Paulo: ECA, Perspectiva, 1993, p. 155-169 (Coleção Debates, 262).

SANTIAGO, Emmanuel. **A narração dificultosa**: “Cara-de-bronze”, de João Guimarães Rosa. 2010. 115 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SANTIAGO, Silviano. A democratização no Brasil (1979-1981): cultura versus arte. In: _____. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 134-156. ok

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos tópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTOS, Maria Angélica Amâncio. **Roteiros literários de cinema**: gêneros e mídias em Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras. 2015. 328 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SANTOS, Paula Constante Silva. **Arquitetura e cinema em processo**: um estudo comparativo entre o criar e produzir arquitetônico e cinematográfico. 2012. 174 p. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHRADER, Paul. **Collected screenplays**. London: Faber, 2002.

SCHWARTZ, Stuart. Gilberto Freyre e a história colonial: uma visão otimista do Brasil. In: FALCÃO, Joaquim; ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. (Org.). **O Imperador das idéias**: Gilberto Freyre em questão. São Paulo: Fundação Roberto Marinho, Topbooks, 2001, p. 101-117.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. **Ao Vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SILVA, Meire Oliveira. Cinema tropicalista ou as diversas conjecturas em torno do filme *Macunaíma*. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 289-307, jan./jun. 2016.

_____. *Casa-grande, senzala & cia*: uma adaptação da obra (quase) homônima de Gilberto Freyre ou uma nova tentativa de decifração do Brasil. **Espaço plural**, n. 33, p. 274-301, jul. 2015.

_____. **Passos da paixão mineira**: o cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade e suas reminiscências. 2012. 379 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: SENAC, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. Os Inconfidentes. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 195-210.

STAIGER, Janet. Blueprints for feature films: Hollywood's continuity scripts. In: BALIO, Tino (Ed.). **The American film industry**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985a, p. 173-192.

_____. The Hollywood mode of production to 1930. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **Classical Hollywood cinema: film style e mode of production to 1960**. New York: Columbia University Press, 1985b., p. 88-243.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremmer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STERNBERG, Claudia. **Written for the screen: the American motion-picture screenplay as text**. Tübingen: Stauffenburg, 1997.

SUNRISE: a song of two humans. **Channel 4 Silents**, 1995, 19 p. Disponível em: <<https://www.nyu.edu/projects/wke/press/sunrise/sunrise.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TARKOVSKY, Andrei. **Collected screenplays**. Translation by William Powell and Natasha Synessions. London: Faber, 1999.

TECH innovations at the 'Heart' of Zoetrope. **Variety**, 10 nov. 1997. Disponível em: <<https://variety.com/1997/film/news/tech-innovations-at-the-heart-of-zoetrope-z1200324798/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

THE 2019 GOLDEN GLOBES Foreign-Language Film Symposium at The Egyptian Theater. American Cinematheque. Hollywood, 2019. 1 vídeo (1h27min). Disponível em: <<https://youtu.be/ff7OO4vLX9U>>. Acesso em 10 jan. 2019.

THE WHAT, THE HOW, and the why of the black list: the long answer. **The Black List**, 1999. Disponível em: <<https://blcklst.com/about/>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

THOM, Randy. **Designing a movie for sound**. Disponível em: <http://filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm>. Acesso em: 02 abr. 2018.

TORERO, José Roberto; MOURA, Luiz. **Como fazer um filme de amor**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

VARAZZE, J. de. **Legenda áurea: vida dos santos**. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VAUCHEZ, André. Santidade. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, v. 12, p. 287-299.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

VIDA E OBRA de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898 – 1969). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/montarDetalheConteudo.do;jsessionid=4F90537FC8CDBB6DA9BA6B638E9099B0?id=17804&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>. Acesso: 30 jun. 2017.

VIEIRA, André Soares de. **Escrituras do visual: o cinema no romance**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007a.

_____. Literatura e roteiro: leitor ou espectador? **Letras**, Santa Maria, n. 34, p. 55-71, out. 2007b.

_____. Entre o cinema e a literatura: o cine-romance como estrutura literária autônoma. *Alea*, v. 4, n. 1, p. 93-107, jan./jun. 2002.

VILLAÇA, Mariana Martins. *América nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano*. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 44. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882002000200011>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

VOGLER, Christopher. **The Writer's journey: mythic structure for the storytellers and screenwriters**. London: Pan, 1998.

WILDER, Billy; DIAMOND, I. A. L. **The Apartment**. Disponível em: <<https://www.dailyscript.com/scripts/apartment.html>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

WOLFGANG, Iser. **O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 75, p. 139-155, jul. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n75/a10n75.pdf>>. Acesso em: 4 out. 2018.

_____. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. As ironias da formação. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 mar. 2002. Jornal de resenhas, p. 1-6. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0903200201.htm>. Acesso em: 15 dez. 2018.

_____. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. A idade da terra e sua visão mítica da decadência. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 13, p. 153-184, set./out. 1998.

FILMOGRAFIA DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

O MESTRE de Apipucos. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Saga Filmes. Carla Civelli, Giuseppe Baldaconi. Fotografia: Afrodísio de Castro. Narração: Gilberto Freyre. Roteiro baseado em texto de Gilberto Freyre. 1959. Curta-metragem, 35 mm, p&b, 8 min.

O POETA do Castelo. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Saga Filmes. Assistente de direção: Domingos de Oliveira. Montagem: Carla Civelli, Giuseppe Baldaconi. Fotografia: Afrodísio de Castro. Narração: Manoel Bandeira. 1959. Curta-metragem, 35 mm, p&b, 10 min.

COURO de Gato. Episódio do longa-metragem *Cinco vezes favela* (1962). Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Saga Filmes. Assistente de direção: Domingos de Oliveira. Montagem: Jacqueline Aubrey. Fotografia: Mário Carneiro. Música: Carlos Lyra. Elenco: Francisco de Assis, Riva Nimitz, Henrique César, Milton Gonçalves, Napoleão Muniz Freire, Cláudio Corrêa e Castro, Mario Carneiro e os garotos Paulinho, Sebastião, Aylton e Damião. 1961. Curta-metragem, 35 mm, p&b, 12 min.

GARRINCHA, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Luís Carlos Barreto, Armando Nogueira, Mário Carneiro, David Neves. Assistente de Direção: David Neves. Fotografia: Mário Carneiro. Montagem: Nélio Melli. Som direto: Eduardo Escorel e Hélio Barrozo Netto. Narração: Heron Domingues. Música: Bach, Frescobaldi, Scarlatti, Prokofiev, Império Serrano e Portela. 1963. Longa-metragem, 35 mm, p&b, 58 min.

O PADRE e a moça. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado no poema “O Padre, a Moça”, de Carlos Drummond de Andrade. Produção: Filmes do Serro. Fotografia: Mário Carneiro. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Carlos Lyra. Elenco: Paulo José, Helena Ignez, Mário Lago, Fauzi Arap, Rosa Sandrini. 1965. Longa-metragem, 35 mm, p&b, 90 min.

CINEMA Novo (Improvisiert und Zielbewusst). Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: ZDF (TV Alemã). Fotografia: Hans Bantel. Montagem: Bárbara Riedel. Narração em português: Paulo José. 1967. Curta-metragem, 16 mm, p&b, 30 min.

BRASÍLIA: contradições de uma cidade nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do Serro. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, Luís Saia e Jean-Claude Bernardet. Assistente de direção: Jean-Claude Bernardet. Fotografia: Affonso Beato. 1967. Média-metragem, 35 mm, color, 23 min.

MACUNAÍMA. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado no livro de Mário de Andrade. Produção: Filmes do Serro, Grupo Filmes e Condor Filmes. Fotografia: Guido Cosulich e Affonso Beato. Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros. Montagem: Eduardo Escorel. Narração: Tite de Lemos. Música: Antonio Maria, Macalé, Oreste Barbosa, Silvio Caldas, Heitor Villa-Lobos. Elenco: Grande Othelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho, Joanna Fomm, Maria Lúcia Dahl, Miriam Muniz, Maria do Rosário, Rafael de Carvalho, Edi Siqueira, Carmem Palhares, Hugo Carvana, Wilza Carla, Zezé Macedo, Guará Rodrigues, Maria Lúcia Dahl. 1969. Longa-metragem, 35 mm, color, 108 min.

A LINGUAGEM da persuasão. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Transfilme. Roteiro: José Carlos Avellar. Fotografia: Pedro de Moraes. Narração: Ferreira Gullar. 1970. Curta-metragem, 35 mm, color, 9 min.

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do serro, Mapa Filmes e Grupo Filmes. Roteiro: Joaquim Pedro e Eduardo Scorel. Diálogos baseados nos *Autos da Devassa*, nos poemas de Tomaz Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto e no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Fotografia: Pedro de Moraes. Montagem: Eduardo Scorel. Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros. Música: Aquarela do Brasil, de Ari Barroso, interpretada por Tom Jobim, e Farolito, de Augustin Lara, interpretada por João Gilberto. Trechos de Marlos Nobre. Elenco: José Wilker, Paulo César Pereio, Luís Linhares, Fernando Torres, Carlos Kroeber, Néelson Dantas, Carlos Gregório, Margarida Rey, Tetê Medina, Susana Gonçalves, Wilson Grey, Fábio Sabag, Roberto Maia. 1972. Longa-metragem, 35 mm, color, 80 min.

GUERRA conjugal. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado em contos e diálogos de Dalton Trevisan. Produção: Indústria Brasileira de Filmes e Filmes do Serro. Fotografia: Pedro de Moraes. Cenografia, figurinos e letreiros: Anísio Medeiros. Montagem: Eduardo Scorel. Música: Ian Guest. Elenco: Lima Duarte, Carlos Gregório, Jofre Soares, Carmem Silva, Ítala Nandi, Carlos Kroeber, Cristina Aché, Analú Prestes, Dirce Migliaccio, Elza Gomes, Maria Lúcia Dahl, Wilza Carla e Zélia Zemir. 1975. Longa-metragem, 35 mm, color, 90 min.

VEREDA tropical. Episódio do longa-metragem *Contos Eróticos* (1977). Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Adaptação do conto de Pedro Maia Soares. Produção: Lynx Filmes e Editora Três. Fotografia: Kimihiko Kato. Montagem: Eduardo Scorel. Elenco: Cláudio Cavalcanti, Cristina Aché e Carlos Galhardo. 1977. Curta-metragem, 35 mm, color, 18 min.

O ALEIJADINHO. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Embrafilme Roteiro: Lúcio Costa. Fotografia: Pedro de Moraes. Montagem: Carlos Brajsblat. 1978. Curta-metragem, 35 mm, color, 24 min.

O TEMPO e a Glória. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Narração: Pedro Nava. Programa realizado para a TVE, um passeio lírico no bairro da Glória. 1981. Reportagem para TV, color, 9 min.

O HOMEM do pau-brasil. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do Serro, Lynx Filmes e Embrafilme. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Alexandre Eulálio. Baseado na obra de Oswald de Andrade. Fotografia: Kimihiko Kato. Montagem: Marco Antônio Cury. Figurinos: Diana Eichbauer. Música: Rogério Rossini. Elenco: Ítala Nandi, Flávio Galvão, Regina Duarte, Cristina Aché, Dina Sfat, Dora Pellegrino, Juliana Carneiro da Cunha, Grande Othelo, Othon Bastos, Paulo José. 1982. Longa-metragem, 35 mm, color, 106 min.