

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Lemuel da Cruz Gandara

**CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO E VIOLÊNCIA:
intercâmbios estéticos e traduções coletivas no grande tempo**

BRASÍLIA
2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Lemuel da Cruz Gandara

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

**CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO E VIOLÊNCIA:
intercâmbios estéticos e traduções coletivas no grande tempo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília IL/UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Linha de Pesquisa: Literatura e outras artes.

BRASÍLIA
2019

GG195c Gandara, Lemuel da Cruz
Cinema literário brasileiro e violência: intercâmbios
estéticos e traduções coletivas no grande tempo / Lemuel da
Cruz Gandara; orientador Augusto Rodrigues da Silva Junior.
-- Brasília, 2019.
215 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Cinema literário brasileiro. 2. Violência. 3. Tradução
coletiva. 4. Grande tempo. 5. Artes cinêmicas. I. Silva
Junior, Augusto Rodrigues da, orient. II. Título.

LEMUEL DA CRUZ GANDARA

**CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO E VIOLÊNCIA:
intercâmbios estéticos e traduções coletivas no grande tempo**

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor aprovada em **15 de março de 2019** pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB)
Orientador/Presidente da banca

Prof. Dr. Paulo César Thomaz (UnB)
Membro I

Prof. Dr. Ciro Inácio Marcondes (UCB)
Membro II

Prof^a. Dr^a. Ana Clara Magalhães de Medeiros (UFAL)
Membro III

*A minha avó Narcisa (in memoriam) e a Marianne,
que semearam em meu coração a semente das Letras.*

*A minha mãe Lander Lúcia e meu pai Deuseli,
que me possibilitaram a experiência de existir.*

AGRADECIMENTOS

Encarnado nesta escola que é a vida, tive o prazer de encontrar pelo caminho amigos queridos, colegas bem-intencionados e lobos de toda a sorte. A eles, sou grato pelo que me ensinaram, pelo amor que dedicaram e pelas dores que despertaram. Nesse jogo de luz e sombra que forma o degradê da minha existência única, irrepetível, intransferível e imortal, agradeço com carinho, afeto e pronomes possessivos impermanentes:

A espiritualidade afim que me guia e trabalha pela evolução universal.

O planeta Terra por nutrir minhas energias vitais densas e intensas.

Meus ancestrais mais remotos de diversas comunidades e paisagens.

A minha avó Narcisa, que, mesmo no olho do furacão, pagou a inscrição no meu primeiro vestibular.

O cinema.

A literatura.

As artes visuais.

O Prof. Dr. Augusto Rodrigues. O poeta Augusto Niemar. O Magister. Heteronímia intelectual artística que me acompanhou e estimulou o melhor que pude alcançar nos últimos anos.

Minha alma gêmea Marianne, por me fazer sentir em casa onde quer que esteja no tempo e no espaço.

Meu marido e companheiro Vinícius, por ser abrigo no (e do) mundo e testemunha da minha existência.

Minha amiga de força Ana Clara, por incentivar projetos e ser carinho de vida inteira.

Minha mãe Lander Lúcia, pelo cuidado, proteção e amor.

Meu pai Deuseli, por me ensinar a sempre enxergar o lado positivo da vida e das pessoas.

Meus irmãos Adriel, Rafael e minha irmã Júlia pela alegria da partilha e da esperança.

Meus sobrinhos Pedro Lucas e Luiz Felipe e minha sobrinha Cecília.

Os amigos do Templo do Amor do Universal.

O Prof. Dr. Paulo Thomaz, por ter contribuído de maneira decisiva para o resultado desta tese em suas principais etapas.

O Prof. Dr. Marcos Fabrício, pelas ideias e provocações lançadas durante a banca de qualificação e nos momentos em que nos encontramos pela arte de Brasília.

O Prof. Dr. Ciro Marcondes por aceitar participar da banca examinadora e por sua contribuição intelectual à ciência brasileira.

Os amigos do *Grupo de Pesquisa Crítica Polifônica: poéticas da tanatografia*, em especial o Marcos Eustáquio e o Diego Faria.

Os colegas do Instituto Federal de Goiás – Campus Formosa que fazem esse lugar de ensino existir e resistir.

Todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Todos os técnicos administrativos do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Todos os professores e técnicos administrativos da Universidade de Brasília, da Universidade Federal de Goiás e do Colégio Estadual Severina Maria de Jesus, instituições públicas e de qualidade onde estudei e vivenciei a pesquisa, o ensino, extensão, a amizade, o amor, o perdão, a violência entre outras experiências que formam o mosaico da vida sem fim.

Muito obrigado!

*...cada homem tem no crânio um cinematógrafo de
que o operador é a imaginação.*

João do Rio

Bem-vindo ao lado podre da vida.

Alaor

(O invasor)

*O ódio da pobreza, as marcas da pobreza, o
silêncio da pobreza e suas hipérboles eram
jogados através das retinas na face do
engraxando.*

O narrador

(Cidade de Deus)

*...olhou ao redor, olhou suas terras, olhou o povo todo
ali, olhou para cima, e disse, orgulhoso de si mesmo:*

– Eu sou um jaguar!

O narrador e Medeiro Vaz

(Pólvora, gorgonzola e alecrim)

RESUMO

Esta tese se dedica ao cinema literário brasileiro e à violência nele enformada. Para isso, investigamos intercâmbios estéticos e relações dialógicas entre artistas e obras erigidas a partir do encontro entre esses dois conceitos em projeção cinêmica no grande tempo. Nos concentramos na análise dos seguintes livros e suas respectivas traduções coletivas: *Cidade de Deus* (1997), romance de Paulo Lins e filme dirigido por Fernando Meirelles lançado em 2002; *O invasor* (2002), escrito por Marçal Aquino e levado às telas no mesmo ano por Beto Brant; e o livro de contos *Pólvora, gorgonzola e alecrim* (2005), de Lusa Silvestre, que deu origem a *Estômago* (2008), dirigido por Marcos Jorge. As bases críticas, teóricas e artísticas se fundamentam em Oswald de Andrade, João do Rio, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Antonio Candido, Dziga Vertov, Susan Buck-Morss, Maurice Merleau-Ponty, Paulo Emilio Sales Gomes, Hannah Arendt, Ismail Xavier, Marilena Chaui, Jaime Ginzburg entre outras contribuições que participam desta arena pensamental onde a escrita provocadora do crânio imaginativo resiste (e registra) tempos e sentimentos hostis.

Palavras-chave: Cinema literário brasileiro; Violência; Tradução coletiva; Intercâmbio estético; Grande tempo.

ABSTRACT

This thesis dedicates itself to the Brazilian literary cinema and the violence shaped in it. To do this analysis we investigate the aesthetic interchanges and dialogical relations between artists and works built from the encounter between these two concepts in cinematic projection in the great time. We focus our analysis in the following books and their respective collective translations: *City of God* (1997), a novel by Paulo Lins and the film directed by Fernando Meirelles premiered in 2002; *O Invasor* (2002), written by Marçal Aquino and taken to the silver screen with the title *The trespasser* in the same year by Beto Brant; and the short stories book *Pólvora, gorgonzola e alecrim* (2005), by Lusa Silvestre, which originated *Estomago – A Gastronomic Story* (2008), directed by Marcos Jorge. The artistic, theoretical and critical bases are funded in Oswald de Andrade, João do Rio, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Antonio Candido, Dziga Vertov, Susan Buck-Morss, Maurice Merleau-Ponty, Paulo Emilio Sales Gomes, Hannah Arendt, Ismail Xavier, Marilena Chaui, Jaime Ginzburg among other contributions that took part on this thinking arena where the provoking written from an imaginative skull resists (and registers) hostile times and feelings.

Keywords: Brazilian literary cinema; Violence; Collective translation; Aesthetic interchange; Great time.

RESÚMEN

Por medio de esta tesis doctoral, nos propusimos a una pesquisa dedicada al cine literario brasileño ya la violencia en él trabajada. Para eso, investigamos intercambios estéticos y relaciones dialógicas entre artistas y obras erigidas a partir del encuentro entre estos dos conceptos en proyección *cinémica* en el gran tiempo. Nuestro enfoque es el análisis de los siguientes libros y sus respectivas traducciones colectivas: *Ciudad de Dios* (1997), novela de Paulo Lins y película dirigida por Fernando Meirelles lanzado en 2002; *O invasor* (2002), escrito por Marçal Aquino y llevado a las pantallas de cine en el mismo año por Beto Brant; y el libro de cuentos *Pólvora, gorgonzola e alecrim* (2005), de Lusa Silvestre, que dio origen a *Estômago* (2008), dirigido por Marcos Jorge. Las bases críticas, teóricas y artísticas son Oswald de Andrade, João do Rio, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Antonio Candido, Dziga Vertov, Susan Buck-Morss, Maurice Merleau-Ponty, Paulo Emilio Sales Gomes, Hannah Arendt, Ismail Xavier, Marilena Chaui, Jaime Ginzburg entre otras contribuciones que participan en esta arena intelectual donde la escritura provocadora del cráneo imaginativo resiste (y registra) tiempos y sentimientos hostiles.

Palabras clave: Cine literario brasileño; la violencia; Traducción colectiva; Intercambio estético; Gran tiempo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01:	A câmera	p. 24
Figura 02:	A câmera-olho	p. 24
Figura 03:	Plano geral	p. 28
Figura 04:	Plano americano	p. 28
Figura 05:	Plano médio	p. 29
Figura 06:	<i>Close-up</i>	p. 29
Figura 07:	Plano detalhe	p. 29
Figura 08:	Plano-sequência	p. 29
Figura 09:	<i>Fatos históricos do Tiro de Guerra 19 Rio Branco (1910-1912)</i>	p. 35
Figura 10:	<i>Os olhos do vovô (1913)</i>	p. 35
Figura 11:	Vittorio Capellaro dirige e interpreta Peri em <i>O Guarany (1916)</i>	p. 41
Figura 12:	Tácito de Souza interpreta Peri na versão de 1926	p. 41
Figura 13:	Plano detalhe da faca	p. 58
Figura 14:	Plano detalhe do revólver	p. 58
Figura 15:	Plano médio do embate físico	p. 58
Figura 16:	<i>Plongée</i> da saída do bar após a briga	p. 58
Figura 17:	Dadinho mira Marreco	p. 59
Figura 18:	Cabeleira assalta o Motel Miami	p. 59
Figura 19:	Capa da revista <i>Vu</i>	p. 61
Figura 20:	O olhar surreal de Olga Breno	p. 61
Figura 21:	O olhar surreal de Simone Mareuil	p. 61
Figura 22:	O olhar surreal de Ivan	p. 61
Figura 23:	<i>Canibalismo</i> , por Theodor de Bry	p. 64
Figura 24:	<i>Ritual canibal</i> , por André Thevét	p. 64
Figura 25:	<i>Guerreiros Tupinambá (1600)</i> , de Jean de Léry	p. 65
Figura 26:	<i>Mulher Tapuia (1641)</i> , de Albert Eckhout	p. 65
Figura 27:	Nonato/Alecrim e a carne bovina	p. 70
Figura 28:	Giovanni e Nonato/Alecrim	p. 70
Figura 29:	Baleia encara Fabiano	p. 76
Figura 30:	Fabiano com a arma	p. 76
Figura 31:	Baleia vê os preás	p. 77
Figura 32:	Os preás	p. 77
Figura 33:	O profeta Sebastião no alto da montanha	p. 79
Figura 34:	O barco à deriva em <i>A margem</i>	p. 83
Figura 35:	O barco à deriva em <i>Limite</i>	p. 83
Figura 36:	A mão em <i>A margem</i>	p. 83
Figura 37:	A mão em <i>Limite</i>	p. 83
Figura 38:	As pernas em <i>A margem</i>	p. 83
Figura 39:	As pernas em <i>Limite</i>	p. 83
Figura 40:	O crânio de boi	p. 85
Figura 41:	Ser ou não ser um homeleto	p. 85
Figura 42:	Cunhambebe com o tacape	p. 87
Figura 43:	O “Francês”	p. 87
Figura 44:	A tribo celebra o abate do “Francês”	p. 87
Figura 45:	Seboipepe come o “Francês”	p. 87

Figura 46:	Banquete a base de anta	p. 89
Figura 47:	Banquete para a índia tapanhumas	p. 89
Figura 48:	Macunaíma, o prato principal	p. 89
Figura 49:	A feijoada de Venceslau Pietro Pietra	p. 89
Figura 50:	Dadinho criança (Douglas Silva)	p. 105
Figura 51:	Dadinho adolescente (Douglas Silva)	p. 105
Figura 52:	Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora)	p. 105
Figura 53:	Galinha	p. 106
Figura 54:	Zé Pequeno	p. 106
Figura 55:	Lúcia Maracanã recebe Cabeleira	p. 110
Figura 56:	Don Vito Corleone recebe Luca Brasi	p. 110
Figura 57:	O caminhão	p. 111
Figura 58:	O Trio Ternura veste vermelho	p. 111
Figura 59:	O caminhão de gás	p. 111
Figura 60:	Cabeleira manda o caminhão parar	p. 111
Figura 61:	Bené e Thiago	p. 112
Figura 62:	Bené e Angélica	p. 112
Figura 63:	O corredor de Pequeno	p. 112
Figura 64:	Pequeno e Thiago	p. 112
Figura 65:	Conjunto habitacional	p. 115
Figura 66:	Barracos ilegais	p. 115
Figura 67:	A laje de Pequeno	p. 115
Figura 68:	Bené antes	p. 117
Figura 69:	Bené depois	p. 117
Figura 70:	Bené Cocota	p. 117
Figura 71:	Morte de Cabeleira	p. 120
Figura 72:	Morte de Bené	p. 122
Figura 73:	Morte de Zé Pequeno	p. 123
Figura 74:	Ficha catalográfica de <i>O invasor</i>	p. 128
Figura 75:	Ficha técnica de <i>O invasor</i>	p. 128
Figura 76:	Capa do livro <i>O invasor</i>	p. 129
Figura 77:	Cartaz do filme <i>O invasor</i>	p. 129
Figura 78:	Ivan olha para Estêvão	p. 133
Figura 79:	Estêvão surpreende o agressor I	p. 133
Figura 80:	Ivan nervoso	p. 133
Figura 81:	Estêvão surpreende o agressor II	p. 133
Figura 82:	Giba e Ivan “contemplam” a fachada	p. 135
Figura 83:	Ivan e a arma no motel	p. 137
Figura 84:	A mulata com o bebê	p. 139
Figura 85:	Gilberto se despede de Ivan	p. 140
Figura 86:	Gilberto conta <i>Os três porquinhos</i>	p. 140
Figura 87:	Gilberto e o porco preguiçoso	p. 140
Figura 88:	Estêvão joga futebol	p. 140
Figura 89:	Gilberto e porco do meio	p. 140
Figura 90:	Ivan na boate	p. 140
Figura 91:	Anísio vê os sócios	p. 144
Figura 92:	Anísio pega o dinheiro	p. 144
Figura 93:	Anísio ganha corpo	p. 145

Figura 94:	Anísio quebra a quinta parede I	p. 147
Figura 95:	Anísio quebra a quinta parede II	p. 148
Figura 96:	“ <i>You Talking To Me?</i> ”	p. 148
Figura 97:	Sabotage I	p. 150
Figura 98:	Sabotage II	p. 150
Figura 99:	O início da viagem	p. 152
Figura 100:	O paraíso	p. 154
Figura 101:	O argumento de <i>Estômago</i>	p. 160
Figura 102:	A inspiração de <i>Estômago</i>	p. 160
Figura 103:	Plano detalhe na Folha da Metrópole	p. 163
Figura 104:	Íria	p. 165
Figura 105:	Giovanni	p. 165
Figura 106:	Bujiú	p. 165
Figura 107:	Nonato	p. 165
Figura 108:	Meio-sorriso	p. 167
Figura 109:	Íria comendo...	p. 172
Figura 110:	Macarrão à <i>puttanesca</i>	p. 172
Figura 111:	Anita e Garibaldi	p. 173
Figura 112:	Íria come a sobremesa	p. 173
Figura 113:	O beijo	p. 173
Figura 114:	Nonato espiona o ato	p. 173
Figura 115:	O pedaço de carne na panela	p. 176
Figura 116:	Falta um pedaço do traseiro de Íria!	p. 176
Figura 117:	O ladrão e o amante	p. 177
Figura 118:	Cruel	p. 182
Figura 119:	Alecrim, duas estrelas e um pássaro	p. 182
Figura 120:	Faca na caveira	p. 182
Figura 121:	Etecetera	p. 182
Figura 122:	Três cruzeiros	p. 182
Figura 123:	Suely	p. 182
Figura 124:	Pastel	p. 185
Figura 125:	Coxinha	p. 185
Figura 126:	Carne com batatas	p. 185
Figura 127:	<i>Mise en place</i>	p. 185
Figura 128:	Arroz de coco	p. 185
Figura 129:	Xinxim de galinha	p. 185
Figura 130:	Farofa de formigas	p. 185
Figura 131:	O porco com maçã na boca	p. 187
Figura 132:	Os carcereiros	p. 187
Figura 133:	O esqueleto do porco	p. 187

LISTA DE TABELA

Tabela 01: Comparação edições *Cidade de Deus*

p. 96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
CAPÍTULO I	
FUNDAMENTOS DO CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO	
NO GRANDE TEMPO.....	20
1.1 Questões do grande tempo.....	21
1.2 A criação cinêmica.....	23
1.3 Tradução coletiva no cinema literário.....	31
1.4 Cinema literário brasileiro: textos e filmes fundadores.....	34
1.2.1 Primeiros diálogos.....	36
1.2.2 Consciência cinêmica.....	44
CAPÍTULO II	
ARQUITETÔNICA DA VIOLÊNCIA.....	48
2.1 Arquitetura do ato.....	49
2.2 Percepções sobre a violência no Brasil.....	50
2.3 Visão estética da violência.....	54
2.4 Violência externalizada.....	57
2.5 Violência sutil.....	60
2.6 Violência antropofágica.....	63
CAPÍTULO III	
INTERCÂMBIOS MODERNOS.....	72
3.1 Cinema literário brasileiro moderno.....	73
3.2 Cinema Novo.....	74
3.2.1 <i>Vidas Secas</i>	75
3.2.2 <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	78
3.3 Cinema Marginal.....	80
3.3.1 <i>A margem</i>	81
3.3.2 <i>A herança</i>	84
3.4 Tropicalismo.....	86
3.4.1 <i>Como era gostoso o meu francês</i>	86
3.4.2 <i>Macunaíma</i>	88
3.5 Do campo para as cidades.....	91
CAPÍTULO IV	
CIDADE DE DEUS: ÉPICA BANDIDA.....	93
4.1 Várias cidades para um deus.....	94
4.2 O nome dele é Zé Pequeno.....	98
4.3 Recepções na periferia.....	107
4.4 O caminho da luz.....	109
4.5 Espaço degradado.....	113
4.6 Como ser “prayboy”	116
4.7 Música para mais um bandido morto.....	119
CAPÍTULO V	
O INVASOR: PODRES SUTILEZAS.....	125

5.1 Uma vanguarda do cinema literário brasileiro.....	126
5.2 Ivan, o terceiro homem.....	131
5.3 Gilberto/Alaor, o terceiro porquinho.....	138
5.4 Anísio encarnado.....	143
5.5 Trilha sonora é compromisso.....	149
CAPÍTULO VI	
<i>PÓLVORA, GORGONZOLA E ALECRIM: BANQUETE</i>	
ANTROPOFÁGICO.....	156
6.1 Um roteiro glutão.....	157
6.1.1 Digestão de palavras.....	159
6.2 O antropófago (des)recalcado.....	168
6.2.1 Comida para comer.....	169
6.2.2 Unidos pela antropofagia.....	174
6.3 Presos pela tradução coletiva.....	178
6.3.1 Tatuagem de preso é memória.....	179
6.3.2 Banquete cinêmico.....	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	190
REFERÊNCIAS.....	193
ANEXOS: DOSSIÊ CINEMA LITERÁRIO 2013-2018.....	208

INTRODUÇÃO

O cinema literário se desdobra em duas vias: artística e acadêmica. A primeira abarca livros, filmes e performances que estabelecem intercâmbios estéticos, relações dialógicas e traduções coletivas em telas que projetam e enformam o plano cinêmico. A segunda se preocupa com os estudos de origem teórica e crítica dessas instâncias. Nossa investigação apresenta resultados advindos desta última perspectiva com foco na primeira. Nesse prisma, a presente tese é dedicada ao cinema literário brasileiro e propõe analisá-lo pelo ângulo da violência através de análises que constituem o exercício intelectual que oferecemos ao leitor.

Para adentrarmos a complexa senda do cinema literário brasileiro, é imprescindível compreendermos seus primórdios, textos e filmes fundamentais, questões que desvelamos no primeiro capítulo. Nele, também construímos uma reflexão vinculada ao pensamento de Mikhail Bakhtin com os conceitos medulares que trabalhamos aqui e que foram desenvolvidos por nós em pesquisas realizadas ao longo dos últimos seis anos (mestrado/doutorado): grande tempo, artes cinêmicas, tradução coletiva e o próprio cinema literário.

Após a constituição dessa base, elaboramos uma arquitetônica da violência que trazemos no segundo capítulo em um esforço para movimentar criticamente essa ideia em três níveis: externalizada, sutil e antropofágica. Essas visadas abrem caminhos para discutirmos sobre a violência à brasileira, seus *modus operandi* e suas práticas ininterruptas constituídas no decorrer de cinco séculos e tratadas metonímica e esteticamente nos filmes *Ganga bruta* (1933) e *Limite* (1931) e pela redação da *Revista de Antropofagia* (1928).

O cinema literário brasileiro e a arquitetônica da violência se encontram efetivamente durante os movimentos artísticos erigidos na década de 1960. No terceiro capítulo, analisamos o pensamento e as obras difundidas pelos Cinema Novo, Cinema Marginal e Tropicalismo por esse viés. Isso sedimenta nossas discussões basilares e proporciona investigarmos mais de perto nosso *corpus* principal formado pelos livros *Cidade de Deus*, Paulo Lins (1997), *O invasor* (2002), Marçal Aquino, e *Pólvora, gorgonzola e alecrim* (2005), Lusa Silvestre; e pelos filmes *Cidade de Deus* (2002), *O invasor* (2002), e *Estômago* (2008), traduções coletivas dirigidas por Fernando Meirelles, Beto Brant e Marcos Jorge, respectivamente.

No capítulo quatro, analisamos *Cidade de Deus* e como ele responde ao nosso passado colonial escravista a partir da violência externalizada. Nos atentamos ao personagem Dadinho/Zé Pequeno e sua força motriz que leva a favela do título à guerra. Compomos um painel com diversos crimes que vão da explosão de um coquetel Molotov a estupros e

assassinatos. Feito isso, nos embrenhamos mais detidamente nas análises referentes à tradução coletiva do livro em audiovisual, com foco na fotografia, no figurino e na trilha sonora.

O invasor é o mote do quinto capítulo. Nele, entramos no submundo da cidade de São Paulo e seus contrastes herdados das oligarquias. Entre motéis e escritórios, descobrimos que a rua é o melhor lugar para encararmos o cotidiano e seus atos de violência sutil que levam os personagens à tensão psicológica e social. O livro, o roteiro cinematográfico e o filme foram realizados e lançados no mesmo período, o que torna esse conjunto uma vanguarda do cinema literário. Além disso, nossa investigação da tradução coletiva se dedica às canções compostas pelo rapper Sabotage para a trilha sonora do filme, dentre outras dimensões cinêmicas, por exemplo: atuação e figurino.

No último capítulo, fazemos um exercício minucioso para mapearmos os contos do livro de Silvestre no roteiro e no filme *Estômago*. Outrossim, nos empenhamos em analisar a violência antropofágica e como ela pode ser entendida nos níveis do recalque. Recalque empreendido pela deturpação católica europeia lançada à celebração da morte do inimigo nas comunidades Tupinambá. Essa mesma ideia foi renovada simbolicamente pelas gerações de 1920 e 1960 e atualizada no século XXI. Ademais, nos dedicamos às análises da maquiagem dos prisioneiros que transitam no longa-metragem e do desenho de produção elaborado para os momentos protagonizados pelo ato de preparar e de comer alimentos tanto nas ocasiões ordinárias quanto nos banquetes.

Os seis capítulos nos colocam diante de um recorte específico de livros, filmes, artistas, críticos e teóricos que mediam nosso entendimento da violência no cinema literário brasileiro. Percorreremos obras artísticas e suas respostas em um diálogo inacabado no grande tempo. Nossa tese não tem a pretensão de atingir a plenitude na abordagem das questões levantadas, sobretudo por seus fluxos e complexidades, mas sim lançar novos horizontes para as pesquisas interessadas na relação entre literatura e outras artes.

CAPÍTULO I

FUNDAMENTOS DO CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO NO GRANDE TEMPO

A compreensão sempre é prenhe de resposta.

Mikhail Bakhtin

*A penosa construção de nós mesmos se desenvolve
na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.*

Paulo Emílio Sales Gomes

1.1 Questões do grande tempo

O encontro entre literatura e cinema fomenta o intercâmbio de ideias, estéticas, ciências e públicos. Esse encontro se dá em uma arena visual, pensamental, inacabada e plena de livros e filmes. Compreendemos essa aproximação no nível das relações dialógicas, concepção de Mikhail Bakhtin para o vínculo (no horizonte do sentido) “entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva” (2016, p. 92). Conforme o autor, elas são possíveis apenas entre enunciados integrais realizados por distintos sujeitos discursivos (2016). Em nosso entendimento, a escrita e o audiovisual propiciam obras autônomas e concluídas que estimulam a continuidade e o inacabamento desse diálogo.

Essas relações se abrem para novos encontros no grande tempo. Essa ideia é central para discutirmos o advento do cinematógrafo e seu desenvolvimento enquanto meio (*media*) para a experiência narrativa. Processo metamorfoseante que se instaurou principalmente a partir do ilusionismo de Georges Méliès e da separação entre o objeto e a arte (METZ, 1972), e também sua reprodutibilidade, para ficarmos com Benjamin (2012). Identificamos que a narrativa fílmica é o resultado da assimilação artística materializada em som e imagem que respondem às transformações da arte através de criações e recepções contínuas. Uma vez que nossas ideias coadunam com um pensamento da coletividade produtora no grande tempo da vida e da arte, é necessário trazer Bakhtin,

a compreensão recíproca entre os séculos e milênios, povos, nações e culturas assegura a complexa unidade de toda a humanidade, de todas as culturas humanas (a complexa unidade da cultura humana), a complexa unidade da literatura da sociedade humana). Tudo isso se revela unicamente no nível do grande tempo. Cada imagem precisa ser entendida e avaliada no nível do grande tempo (2003, p. 406/7).

O diálogo responsivo e recíproco instaura-se quando novos contextos receptivos acrescentam suas porções àquilo que já existia nos movimentos “produtivos”. Vista dessa maneira, “[...] toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual for a forma em que ela se dê)” (BAKHTIN, 2016, p. 25). Para o autor russo, “não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo” (BAKHTIN, 2003, p. 410). Nenhum filme ou livro, por exemplo, está restrito a apenas uma recepção. Diferentemente disso ele será revisto e condicionará novos diálogos. Vamos à diegese de Bubnova para ampliar a imagem-conceito:

o “grande tempo” é a manifestação semiótica da cultura graças à qual é possível a simultaneidade dos sentidos históricos, o diálogo entre eles. Para lembrar o que quer dizer ‘sentido’: os sentidos são respostas às perguntas. O que não contesta nenhuma pergunta não possui sentido, Bakhtin *dixit*. O diálogo assim concebido não é visível em seu princípio nem observável no seu final. Os textos não permanecem iguais a eles mesmos através da história, isso porque se transformam e crescem semanticamente e, ao interagir com os novos contextos e outros textos, respondem a novas questões. Trata-se de uma semiótica heterocientífica, que personaliza códigos (outra heresia bakhtiniana, desta vez com respeito às premissas do estruturalismo) e propõe a simultaneidade do “grande tempo”, cujo resultado é um crescimento produtivo dos textos na história graças aos novos contextos em que tais textos podem ser lidos, e às novas perguntas que possam se relacionar a eles (BUBNOVA, 2017, p. 69).

A autora enfatiza a importância do aspecto semiótico, pois é nele e em seu compartilhamento que se instaura o sentido e seu enriquecimento histórico. A memória bakhtiniana está na simultaneidade dos sentidos históricos e o diálogo entre eles – pilar daquilo que movimentamos nesta tese enquanto tradução coletiva. Dessa maneira, as relações dialógicas não têm início e fim, pelo contrário, elas se respondem e respondem ao que já existia e se lançam ao futuro:

possibilidade do grande tempo se dá na introspecção, isto é, no diálogo interior ou *microdiálogo*. Somente a presença do eu como uma terceira pessoa, o sujeito personalizado, situado e condicionado em seu cronotopo histórico e geográfico, torna possível o *macrodiálogo* entre culturas projetado para o “grande tempo”. A mudança de contextos pressupõe uma expansão semântica. Nosso conhecimento, nossa interação com as obras (marcas) do passado somente é possível ao se levar em consideração seu enriquecimento histórico (BUBNOVA, 2015, p. 10, *grifos nosso*)

O sujeito situado no tempo é a terceira pessoa (leitor ou espectador) que dinamizará o microdiálogo. Este se somará aos outros e fluirá com a obra em sua progressão de sentidos e respostas que integram o macrodiálogo. Soma-se a isso a concepção de que, para Bakhtin, o tempo tem a ver com a pluralidade e o conjunto de simultaneidades de pontos de vista tanto na experiência quanto na criação, e isso “[...] só pode ser apreendida no grande tempo das culturas e das civilizações, quer dizer, no espaço” (MACHADO, 1998, p. 35).

Nesse ponto em que tempo e espaço se encontram, chegamos à constatação bakhtiniana de cronotopo, noção que enfatiza a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas” (BAKHTIN, 1998, p.211). As duas instâncias não se separam e simultaneamente coexistem na responsabilidade:

são vestígios visíveis da criação do homem, vestígios de suas mãos e da sua inteligência: cidades, ruas, casas, obras de arte, técnicas, organizações sociais, etc. Com base nesses elementos, o artista interpreta as intenções mais complexas dos homens, das gerações, das épocas, das nações, dos grupos e classes sociais. O trabalho

do olho que vê se combina com os mais complexos processos do pensamento (BAKHTIN, 2003, p. 225).

A temporalidade é apreendida pelo espaço, assim como a espacialidade pelo tempo, ambas são vestígios dos sujeitos e suas marcas no mundo. A passagem bakhtiniana não por acaso é construída de imagens. O leitor de romances nos leva às noções da criação literária que no cinema literário também tem a ver com o som e a composição da imagem fílmica.

Se cada obra desenvolve sua cronotopia e esta faz parte da pluralidade de visões de mundo, propomos um diálogo entre as ideias de Bakhtin e Pier Paolo Pasolini. Nesse encontro dialógico, em exercício de crítica polifônica, reside a base de uma estética da criação cinêmica. Em entrevista a Jean Duflo Pasolini inquieta: “a diferença entre o cinema e o filme, todos os filmes, consiste justamente nisso: o cinema tem a linearidade de um plano seqüência infinito e contínuo – analítico – enquanto que os filmes têm uma linearidade potencialmente infinita e contínua, sintética” (1983, p. 40). O autor nos provoca com um jogo: o cinema enquanto arte tem dimensões próprias e elas fazem parte de um plano seqüência inconcluso que se projeta no futuro. Mas o futuro de todo filme é o presente da sala escura. Por sua vez, o filme tem um início e fim (sua metragem, seu tempo de projeção, seus créditos – marca de uma arte coletiva). Essa constituição, através dos suportes (celuloide, videocassete, DVD, *streaming*, imagem digital captada etc.), permite infinitas recepções e respostas.

Os dois autores raciocinam sobre um tempo que vai além da cronologia. A literatura e o cinema dialogam com distintos cronotopos através de livros, filme, ideias e imaginação. Cada contexto renova o sentido anterior e o enriquece ao materializar isso em forma de novas obras. Assim, como veremos a seguir, as relações dialógicas são efetivadas através das artes e seus recursos, que se alimentam e se transformam no grande tempo da “criação cinêmica”.

1.2 A criação cinêmica

Nossa reflexão sobre o cinêmico se inicia a partir de uma perspectiva que, apesar do desejo de se distanciar, reafirma o diálogo interartes: *Um homem com uma câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, União Soviética, 1929). Os letrados iniciais do filme trazem seu objetivo e apontam para a construção do que seria a linguagem própria do cinema, sua parcela original na escala de produtividade artística:

Atenção, espectadores: este filme apresenta uma experiência na comunicação cinematográfica dos acontecimentos reais. Sem a ajuda de legendas intercalares (um filme sem legendas intercalares). Sem a ajuda de um cenário (um filme sem cenário).

Sem a ajuda de um teatro (um filme sem palco, sem atores etc.). Este trabalho experimental tem o objetivo de criar uma linguagem de cinema absoluta e verdadeiramente internacional baseada no seu total afastamento da linguagem do teatro e da literatura (VERTOV, 1929, 00:00:19)

A advertência ao público busca trazê-lo para a dimensão construída no filme. Não é documentário, não é ficção, mas sim uma experiência sensorial nova. A persistência das negações no texto se torna curiosa: não tem legendas intercalares (muito próprias dos filmes “mudos”), não tem cenários (o mundo captado fornece o espaço) e os aspectos do teatro também são destituídos (não há encenação). Essas três instâncias contribuíram para que a sétima arte (também com suas dúvidas no período) fosse tributária de outras manifestações, mais especificamente da literatura (língua escrita das legendas) e do teatro (cenários e atores).

No filme soviético, a câmera e suas possibilidades são problematizadas em uma série de quadros amalgamados que se atém ao objetivo citado no letreiro. É válido ressaltar que outros realizadores captaram os acontecimentos públicos da vida filmados por Vertov, mas em formato de curta-metragem e de cunho documental memorialístico espetacular, visto que os *cinégrafistas-artesãos* se propunham à apreensão e reprodução dos objetos móveis, tais como trens, cavalos, ou mesmo o deslocamento do corpo humano no espaço (METZ, 1974). Vertov expande isso em longa-metragem com o fito de criticar a conexão entre a câmera e o olho humano. A trapaça do prólogo, que é encomiástico e ao mesmo tempo convida à uma “leitura” (SILVA JR., 2008), promove a compreensão da arte como jogo, como entretenimento, mas também como uma arte para o pensamento. Abaixo, as figuras 01 e 02, recortadas do início e do final do filme, ilustram nossa discussão:



Figura 01: A câmera

Fonte: Filme *Um homem com uma câmera* (00:01:17)

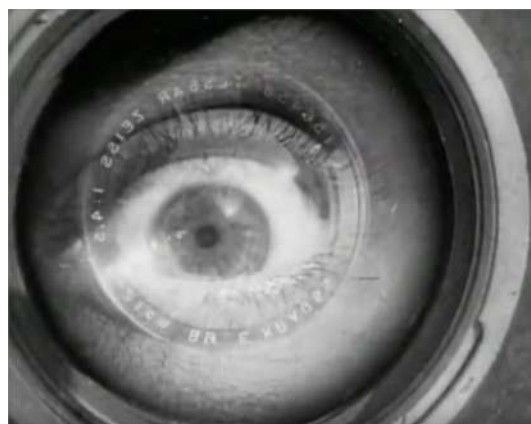


Figura 02: A câmera-olho

Fonte: Filme *Um homem com uma câmera* (01:06:36)

O artefato muda a forma como o ser humano enxerga a si e outro no mundo. A partir desse encontro entre máquina e sujeito, penetramos nos mistérios cinêmicos, visto que ele dá a ver em tela: lugares, planos, montagens, ângulos captados pela câmera e recebidos pelo olho e a audição. Recepções simultâneas em captações momentâneas que se expandem em cronotopos diferentes. Sua ânsia de transformação confere ao cinema um caráter reprodutível, conforme afirmado por Benjamin (2012), e a união de consciências distintas por meio de ausências e responsabilidades. O olho lança um olhar. A câmera lança um sentimento de olhar. Lente e olho se espelham:

Seja negando, enquanto movimento “prologante”, a literatura e o teatro ou assimilando-os, temos uma dinâmica responsiva à compreensão movente do que é para-a-tela. Se pensarmos Bakhtin e Vertov como contemporâneos, essa postura cinêmica está profundamente marcada por questões políticas. Quando trazemos esse sentimento de olhar estamos recordando que, na arte, essa sensação e esse sentir trazem um “sentimento fílmico do mundo”.

Nesse sentido, concordamos com Metz quando afirma que “o segredo do cinema é também isto: injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado” (1972, p. 28). Essas nuances alteram as dinâmicas da imaginação humana e da compreensão do tempo e do espaço. Ao tentar fugir disso, Vertov chegou exatamente nisso. Com o cinema, a tela do mundo interior do indivíduo inaugura nova possibilidade de ver e sentir o universo ao redor. Apenas uma câmera e uma tela separam espectador e ação, o que corrobora refletirmos sobre a ideia de ausência e presença:

Precisamente porque os corpos dos seres que habitam a tela estão ausentes, os espectadores do cinema podem realizar certas operações cognitivas que de outra forma seriam humanamente intoleráveis – intoleráveis para os corpos do cinema assim como para seus espectadores. O órgão protético do cinema assegura que ambos estejam anestesiados, porque ambos se ausentam da cena (BUCK-MORSS, 2009, p. 30)

Essa ausência, aparente, do ator e também dos outros criadores, no instante em que assistimos a um filme, nos leva à sensação de acompanhar o que já ocorreu: a encenação para a captação. Os envolvidos estão distantes da projeção que acontece na superfície da tela, “órgão artificial de cognição” (BUCK-MORSS, 2009, p. 13), e nesse distanciamento a tradução coletiva encontra um dos seus *limens*: a impressão de verdade que não dura mais que uma exibição. Ou seja, a ausência é uma presença dos envolvidos, a cognição por eles desenvolvida é uma forma tolerável para o corpo. Dessa maneira, “a imagem do cinema é o traço cinético

gravado de uma ausência. É a imagem presente de um objeto que ou desapareceu, ou talvez nem tenha existido” (BUCK-MORSS, 2009, p. 32).

Segundo Gilles Deleuze sobre *Os pássaros* (*The birds*, Alfred Hitchcock, EUA, 1963), “o plano, isto é, a consciência, traça um movimento que faz com que as coisas entre as quais se estabelece não parem de se reunir em um todo, e o todo de se dividir entre as coisas” (1985, p. 33). O público estabelece uma relação com o espaço fílmico e, por isso mesmo, entra na parcela final do plano, reunindo-se com o todo da obra. Ele também é uma ausência presente para os artistas no instante de concepção. Visto assim, a ausência finda por ser o lugar pleno do diálogo entre público e obra. Ismail Xavier faz uma colocação precisa sobre a tela de cinema e seu limite enquanto membrana que separa dois mundos localizados em tempos distintos:

O retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. Esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real (XAVIER, 1984, p. 15).

O autor lida com as noções de janela e espelho para discutir sobre como o formato da tela é a porta de entrada no acontecimento fílmico ali disposto e trabalhado. Naquele retângulo estão quase todos os tradutores. O olhar do receptor projeta-se nela. Ela existe para ele. Mas ele é uma das nuances que não está. A tela, o mundo enquadrado, é a divisora entre a arte e o mundo do expectador. Isso nos lembra o conceito da “quarta parede”. Para alguns, já quebrada por *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Para outros, mais especificamente, nas incursões teatrais de Brecht. Interessa trazermos Edgar Morin para este debate:

os limites da cena no teatro, desde o século XVII até épocas bem recentes, formam as abscissas e as ordenadas de um espaço fixo (como era o do cinematógrafo Lumière). A tela vaga pelo espaço. No teatro, o espectador vê aparentemente todo o campo espacial; seu ângulo de visão não muda; sua distância da cena permanece sempre a mesma. Mas, levado pela projeção-identificação, e ainda que essa seja menos violentamente estimulada do que no cinema, ele é fisicamente lançado no meio da representação. Ele a destrói e reconstrói fisicamente, escolhe, faz sua própria sucessão de planos dentro da cena e do desenrolar do conjunto. Seu ângulo de visão psicológico e sua distância psicológica mudam sem cessar. Sua atenção viaja como uma câmera, móvel, livre, regulando-se sem parar em quase *close-ups*, planos americanos, planos gerais, *travellings* e panorâmica (2014, p. 151/2).

Morin propõe um processo relacionado ao público e como este se apropriou da técnica do cinema diante da (memória da) apreciação do teatro. O espaço fixo e o movimento mais concentrado dos atores foram afetados não pelos construtos estéticos das máquinas de captar

imagem – fato que também ocorreu –, mas sim pelo efeito da tradução coletiva. Efeitos que a sétima arte provoca no espectador no instante em que ele recebe a cena. A ideia dos planos e de uma tela que vaga pelo espaço são uma boa metáfora do relacionamento entre público, tela e cena.

Deleuze, Xavier e Morin abrem o horizonte para pensarmos em algumas das características principais das interações cinêmicas: o plano e a tela. A elas acrescentamos o enquadramento e o *raccord* (ou colagem). Com isso em vista, adensamos um pouco mais nessas ideias imprescindíveis para a arena das artes cinêmicas e recepcionadas pela audiência das salas escuras.

O enquadramento movimenta escolha, composição e disposição de todos os tipos de elementos que farão parte da imagem (DELEUZE, 1985). Para discutirmos o *raccord*, trazemos ainda a interpretação de Júlio Bressane, “a arte cinematográfica surge no momento em que duas imagens que estavam de uma certa forma, de repente, ao contato de uma com a outra, transformam-se, pois não há arte sem transformação” (2000, p. 30). É justamente esse encontro que dinamiza as mudanças de ambientes, de diálogos e de tempos distribuídos na montagem e na metragem do filme.

Existem vários tipos de *raccord*, dentre eles destacamos três. O de movimento, que corresponde à ligação de planos de uma mesma cena ou sequência, o que dá a impressão de continuidade e fluidez. No eixo, que liga duas cenas que se sucedem, pode haver uma pequena elipse temporal, geralmente é um dos mais usados no cinema, pois ele permite criar a impressão de continuidade espaço-temporal da narrativa. E o *raccord* por analogia, que liga uma cena a outra por meio de um objeto ou de um ângulo em um personagem que se assemelha ao da cena seguinte – as analogias também podem ser feitas através do som.

Os planos dão acesso ao universo disposto no filme e se distinguem, em boa parte, pela distância entre a objetiva da câmera e os elementos captados por ela. Martin (2003) afirma que sua seleção deve estar condicionada à coerência necessária ao filme em duas vias: (a) adequação entre o tamanho e o conteúdo disposto nele, (b) sua natureza dramática. Deleuze apresenta outra alternativa:

o plano tem realmente uma unidade. É uma unidade de movimento, e como tal compreende uma multiplicidade correlativa que não o contradiz. No máximo pode-se dizer que essa unidade submete-se a uma dupla exigência – em relação ao todo, cuja mudança ela exprime ao longo do filme e em relação às partes, cujos deslocamentos em cada conjunto e de um conjunto ao outro ela determina (1985, p. 41/42).

O autor concorda que o plano é uma unidade de movimento com dupla relação, a primeira com o todo (que é o próprio filme) e a segunda com as partes (as cenas). Conforme as duas citações, temos a dimensão composicional e simbólica do plano (Martin) e a dimensão relacional entre filme e cenas (Deleuze). As duas visadas são significativas para apreendermos a complexidade de um plano para a criação cinematográfica – aqui, não desenvolveremos a concepção de ângulos (*plongée* e *contra-plongée*, por exemplo), pois eles serão apresentados nos próximos capítulos.

A partir dessas discussões, selecionamos recortes dos filmes que fazem parte do nosso *corpus* analítico para mostrar, em “cena”, aquilo que teorizaram e teorizamos. As captações destacam-se tanto pelo uso das técnicas quanto pela mensagem que se manifesta de um corte para outro. Ressaltamos que a nomenclatura é variável e que preferimos ficar com a noção de aproximação entre a câmera e os elementos da imagem, exceto no plano-sequência.

O plano geral mostra um cenário inteiro, uma paisagem ampla ou o corpo do personagem disposto integralmente no espaço. No primeiro exemplo, temos a gangue de bandidos comandada por Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora) mirando a polícia (fig. 03) em *Cidade de Deus*. Vemos a favela ao fundo e o corpo inteiro dos inúmeros atores. No plano americano, o personagem é enquadrado da cabeça até o joelho, tal qual Buscapé (Alexandre Rodrigues) na figura 04.



Figura 03: Plano geral

Fonte: Filme *Cidade de Deus* (00:03:54)



Figura 04 Plano americano

Fonte: Filme *Cidade de Deus* (00:04:01)

Traçando modos de adentrar os universos fílmicos a serem analisados, abaixo seguem dois extratos de *O invasor*. A figura 05 compreende o plano médio em que, geralmente, a metade do corpo do personagem está disposto no espaço. Temos Giba (Alexandre Borges) e Ivan (Marco Ricca) no meio de uma construção em que estão trabalhando. A figura 06 é um *close-up* do assassino de aluguel Anísio (Paulo Miklos), nele o rosto do ator preenche a tela. Concordamos com Martin (2003) que este último plano é uma das mais prestigiosas

contribuições do cinema para a arte por causa da aproximação íntima dos movimentos do rosto do personagem, o que revela com contundência seu estado psicológico.



Figura 05: Plano médio
Fonte: Filme *O invasor* (00:36:31)



Figura 06: *Close-up*
Fonte: Filme *O invasor* (01:25:54)

O plano detalhe evoca uma intimidade do *close-up* e cria uma dimensão ampliada dos elementos. Na figura 07, a boca de Nonato/Alecrim (João Miguel) preenche a primeira imagem de *Estômago*, ampliando a metáfora digestiva do filme. Ao longo dos anos, essa planificação foi burilada com a revolução tecnológica das lentes e das câmeras. Por último, o plano-sequência (fig. 08) acompanha uma captação longa em que uma cena – ou mesmo um filme inteiro, caso de *Arca Russa* (*Russkiy kovcheg*, Aleksandr Sokurov, Rússia, 2002) – se desenrola sem que haja cortes. No caso de *Estômago*, as duas metonímias abaixo definem bem esse processo salientado:



Figura 07: Plano detalhe
Fonte: Filme *Estômago* (00:01:28)



Figura 08: Plano-sequência
Fonte: Filme *Estômago* (01:45:48)

É importante asseverarmos duas questões sobre o plano-sequência. A primeira é que ele pode ser composto por todos os outros, caso da cena de *Estômago* em que o plano médio foi extraído de uma tomada que se inicia e conclui em um plano detalhe. A segunda trata-se de sua diferença em relação à ideia de Pasolini, no âmbito de uma possível responsabilidade cinêmica e que discutimos nas páginas anteriores.

Em síntese, o *raccord* conecta enquadramentos planejados a serem exibidos em uma tela que vaga no espaço. Na mesma proporção, em que o teatro se instaura pelo diálogo, o

cinêmico se atenta aos meios e às formas em que ele é desenvolvido e projetado. O palco teatral, na maioria das vezes, é o espaço em que a plateia evoca a quarta parede, à espera de ser rompida ou não. Por sua vez, o espaço de acontecimento do filme é a tela, que pode ser o suporte em uma sala coletiva ou estar na palma da mão (em um celular).

Mesmo que nosso pensamento esteja muito aproximado da sala escura, essa tela também instala-se/instaura-se nos artefatos individuais (para pequenos grupos), tais como a televisão, o celular, o *tablet*. Cabe também nas paredes de uma sala de aula com um computador, projetor e caixas sonoras. Essas particularidades nos ajudam a pensar a arte cinêmica e suas formas de reprodução na era da reprodutibilidade digital. Aquilo que Benjamin (2012) denunciou como arte reproduzível e que se desdobrou nos múltiplos meios de reproduzi-la – na sua época e na nossa.

Isso nos faz também trazer de forma problematizada Buck-Morss quando afirma que “a audiência do cinema não é um conjunto de espectadores individuais. Ela é um espectador, infinitamente reproduzido” (BUCK-MORSS, 2009, p. 25). Por mais que seja fato a busca por um espectador reproduzível – lógica que corrobora o mercado hollywoodiano e suas vertentes a cada época –, o cinema se multiplicou em vários grupos divididos e espalhados em interfaces e plataformas, principalmente depois da popularização da internet.

Linda Hutcheon escreve que, “por causa das plataformas *on line* e dos celulares, a audiência não é mais um mercado regional; em vez disso, o público é potencialmente global, conectado e responsivo” (2013, p. 179, *tradução nossa*). A autora vai ao encontro de Buck-Morss quando constata uma audiência “reproduzível” e aprofunda essa discussão ao ponderar sobre um mercado global, o que ganha mais complexidade devido às infindáveis barreiras culturais, linguísticas e mesmo os mercados locais de cada nacionalidade. No entanto, quando Hutcheon acrescenta a conectividade do público e sua responsividade, temos um processo que sai do âmbito do receptáculo e atinge as relações dialógicas, os intercâmbios estéticos e as adequações do espetáculo.

No ato de assistir, a *fatura final cinêmica* oferece os meandros da quinta parede em tela – material, versátil, projetiva. Assim, os contextos (cronotopos) de produção são amplos. Durante séculos, as variantes do papel facultaram a ciência da reminiscência. Mas o indivíduo necessita de novas máquinas, novos suportes, como revelam Morin e Hutcheon. Imbricando maquinaria, dramaturgia, público, *fizeram-se-geradas* as formas de síntese cinêmica: os filmes e todos os aparatos que cada época facultou para assisti-los. Vemos exhibições e todos os desdobramentos artísticos na era da reprodutibilidade digital em um *écran*. Há correntes que discutem, inclusive, o termo filme, visto que neste momento a captação em película dá lugar à

captação digitalizada (e individualista dos aparelhos de comunicação) e sua projeção potencialmente individualizada (em múltiplas máquinas). O cinêmico, então, é uma quinta parede (SILVA JR.; GANDARA, 2017). Os *raccords* se dão em sequência, em picos residuais e únicos – que esquecem a cena anterior, mas que se lançam, em imagem, até a cena final recebida pelo público.

O espectador preenche o espaço mediado pela tela que vaga no espaço. Nessa esfera, o cinêmico empreende o filme e os meios para que ele aconteça no interior do sujeito que o aprecia. Isso nos coloca, agora, no nível dos criadores do que será enquadrado no plano. Dessa forma, saímos da projeção para “entrar” no filme que se propõe a levar um livro para a tela no horizonte do cinema literário, o que resulta na tradução coletiva em que cada um dos envolvidos tem seu crédito conforme sua posição na equipe, que pode variar desde a escrita do roteiro ao cartaz de divulgação.

1.3 Tradução coletiva no cinema literário¹

Os nomes nos créditos finais de um filme nos lembram que o cinema é sempre uma arte de muitas mãos. Quando uma obra literária é transposta para esse universo, temos uma tradução coletiva. Aqui, pensamos com Gadamer que “a tradução implica em reiluminação. Quem traduz, tem que assumir a responsabilidade dessa reiluminação” (1999, p. 562). Gostamos dessa referência à luz, pois ela é base para a arte cinêmica construída com as várias partes de uma imensa produção – que gera empregos e trabalhos diretos e indiretos.

Um diretor pode assinar a confecção final de tudo que é *moldado* pelo suporte (em telas) e projetado para pessoas (corpos) em espaço público e/ou privado, porém ele não é o único que responde artisticamente à literatura. A autoria, então, é sempre compartilhada e não restrita. Por isso, podemos desenvolver inúmeras análises conforme o criador que acionamos, seja ele o roteirista, o montador ou mesmo o ator (SILVA JR.; GANDARA, 2013). Isso estabelece uma diferença, por exemplo, com a tradução intersemiótica², que se concentra na

¹ Apresentamos, pela primeira vez, os dois conceitos no artigo *Calças, saias e quinquilharias mundanas: uma análise do vestuário do filme Lavoura arcaica pelo viés da tradução coletiva*, publicado na 5ª edição da Orson – Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL, julho-dezembro de 2013. Os consolidamos, por sua vez, na nossa dissertação de mestrado, *Jane Austen no Cinema Literário: tradução Coletiva e Dialogismo no Grande Tempo das Artes* (encontrada neste link: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18009>). Esse processo foi ampliado e aperfeiçoado em artigos publicados em periódicos, ensaios, anais de eventos e exposições orais ao longo dos anos de nossa parceria.

² Desenvolvi essa dimensão teórica com maior profundidade na minha monografia de bacharelado intitulada *Literatura e cinema: o percurso do leitor no processo de tradução intersemiótica do romance*, sob a orientação da Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz Camargo na Universidade Federal de Goiás (2013). Os resultados da pesquisa foram publicados em livro pela editora OmniScriptum em 2015.

interpretação de signos verbais por não-verbais (JAKOBSON, 1975). Ela se diversifica nos incontáveis ramos em que símbolos são traduzidos e não particulariza o universo artístico em sua pluralidade, que é o nosso caso.

A tradução coletiva relaciona-se com “o resultado de um movimento dialógico entre discursos em um processo ativo de responsabilidade, implicando: recepção, criação, opções, enformações, estilizações etc.” (GANDARA, 2015, p. 65) assentado nas relações entre obras, artistas e suas leituras segundo sua posição no processo criativo. Essa ideia advém do fato mais corriqueiro: que o cinema é a única arte que coloca os nomes de todos aqueles que trabalharam na sua composição. Ao mesmo tempo, pauta-se pelo conceito de carnavalização de Bakhtin que chama a atenção para a pluralidade de seres e tipos que povoam o romance (2002). Os demais fenômenos cinêmicos, desse processo, trataremos nos três filmes centrais da tese e seus respectivos textos literários que lhes propiciaram o diálogo no grande tempo da unidade cultural brasileira, além de ampliar a metragem do plano sequência analítico de nossa cinematografia.

Enquanto as artes cinêmicas abrangem o contato com a tela e seus planos, ângulos e *raccords* em possibilidades de recepção e de versatilidade de reprodução, a tradução coletiva se atenta aos elementos visuais e sonoros dispostos no enquadramento planejado que revelam a leitura criativa e a tradução de textos literários para filme conforme o envolvimento de cada artista na produção – mas não se restringe a isso, uma vez que ela acolhe os atos de tradução que mobilizam as dimensões criativas da coletividade que atua no processo. Esses dois posicionamentos teóricos propõem um intercâmbio entre as duas artes em tela e nas dinâmicas de suas relações dialógicas:

A ideia da “aparência do filme” permite discutir sobre o resultado estético da literatura, que é a própria obra, e que encontrou na linguagem cinematográfica facetas em que se desdobraram inúmeras leituras, visões, sonorizações e maneiras de colher a estilizar não só a língua viva, mas o *corpo vivo, performatizado, acontecendo*: é nesse domínio que conceituamos o cinema literário (SILVA JR.; GANDARA, 2015, p. 393, grifos dos autores).

O cinema literário promove leituras de obras para além do universo da tradução coletiva (quando um dado texto é transposto em forma de filme e estabelece vínculos diretos que vão do título à reconstituição cronotópica). Depreende-se, assim, demais assimilações que proporcionam o contato e a responsividade entre as duas artes. Podemos encontrar um poema no interior de um filme com roteiro original, caso de *Febre do rato* (2012, Brasil), dirigido por Cláudio Assis; da mesma maneira que podemos flagrar a imagem de um filme no interior de

um poema ou de um romance, Paulo Lins faz inúmeras referências a filmes de *western* em *Cidade de Deus*.

Além disso, o cinema literário também se preocupa com o movimento de seus atores e os universos fundados a partir do filme que, seja durante sua recepção ou depois dela, ganham forma literária. Esse fato ocorreu com *O invasor*: o livro e o roteiro foram escritos no mesmo período e lançados junto com o filme. Com variantes, livros e filmes também operam movimentos “nos *Cidade de Deus* e (*Presos pelo*) *Estômago*”.

Visto dessa maneira, o cinema é recepcionado na literatura da mesma forma que a literatura é recebida no cinema. Assim, entramos na arena pensamental dos processos criativos, em que livros e filmes se questionam, se animam e impulsionam-se para novos contextos em um o horizonte dialógico destituído de ideias separatistas que visam o isolamento.

Nessa arena, os embates são promovidos pelas relações dialógicas, intercâmbios estéticos e traduções coletivas. A primeira reside nas citações, nas referências às obras e na incorporação dos léxicos literários e cinêmicos, nas respectivas áreas, enquanto a segunda situa-se no contato e nos meios de assimilação dos mecanismos e instrumentos estéticos. As duas perspectivas são constatadas por Stam ao tratar do dialogismo no cinema:

O conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural, como um filme, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao diálogo de gêneros ou de vozes de classes no interior do filme, ou ao diálogo entre várias trilhas (música e imagem, por exemplo) além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (ator, diretor e equipe) assim como o discurso fílmico e conformado pelo público (STAM, 1992, p. 33-34).

Consoante o crítico, relações dialógicas acontecem entre filmes na medida em que respondem ao passado e se lançam no grande tempo. Elas se desenvolvem por meio tanto da narrativa quanto dos elementos que facultam a construção estética. Essa ideia corrobora afirmarmos que as relações têm a ver com sentidos, pensamentos, temas; enquanto o intercâmbio prima pela composição. Nesse bojo, as traduções coletivas abarcam as duas concepções ao trafegarem em uma via de mão dupla.

A partir das ideias que expusemos, a seguir, trataremos especificamente da construção do cinema literário brasileiro, ou seja, como os artistas nacionais constituíram um relacionamento criativo entre as duas artes desde o momento em que se encontraram. Com esse intento, desvelamos obras que fundamentam nossa forma de “assistir” ao livro e “ler” o filme. A partir delas, iniciamos um painel preliminar no grande tempo e prenhe de interações

conflitantes. Entre o desejo de criar e os fatores que atuam como forças contrárias a isso, como é o caso de nossa condição subdesenvolvida e marginal no mundo geopolítico, escritores e cineastas *teimaram* e consolidaram o cinema literário no país. Em outra instância, a crítica literária responde à essa *teimosia* e esse desejo de consolidação.

1.4 Cinema literário brasileiro: textos e filmes fundadores

A primeira sessão de cinematógrafo no Brasil ocorreu no dia “8 de julho de 1896, numa sala devidamente preparada, à Rua do Ouvidor 57, precisamente às 2 horas da tarde” (VIANY, 2009, p. 21), e quase coincidiu com a própria invenção do cinema, datado de 28 de dezembro de 1895 com a projeção de *A saída dos operários da Fábrica Lumière (La sortie de l'Usine Lumière à Lyon, Louis Lumière, França)*. Como sabemos, os irmãos Lumière na França e Thomas Edison nos Estados Unidos deram ao mundo o cinematógrafo em escala produtiva e também inauguraram as primeiras casas produtoras de filmes (LEITE, 2005).

Por meio das feiras internacionais, não demorou muito para nossos compatriotas se interessarem pela oportunidade financeira do invento, já que a perspectiva artística era uma remota sugestão. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes,

a invenção nascida nos países desenvolvidos chega cedo até nós. O intervalo é pequeno entre o aparecimento do cinema na Europa e na América do Norte e a exibição ou mesmo a produção de filmes entre nós nos fins do século XIX. Se durante aproximadamente uma década o cinema tardou em entrar para o hábito brasileiro, isso foi devido ao nosso subdesenvolvimento, inclusive na capital federal. Quando a energia foi industrializada no Rio, as salas de exibição proliferaram como cogumelos. Os donos dessas salas comerciavam com o filme estrangeiro, mas logo tiveram a ideia de produzir e assim, durante três ou quatro anos, a partir de 1908, o Rio conheceu um período cujo o estudioso Vicente de Paula Araújo não hesita em denominar “A Bela Época do Cinema Brasileiro” (1996, p. 91)

O subdesenvolvimento é essencial para compreendermos o percurso do nosso cinema desde sua enunciação. Como destaca o fragmento, a arte que nascia chegara ao país durante seus primeiros anos republicanos e trouxe uma impressão de que estávamos em sintonia com as mudanças no mundo, fazíamos parte da história da arte da imagem em movimento – que se estabelecia, também, como um movimento. Surgia uma oportunidade única de entrarmos na vanguarda do espetáculo visual. No entanto, a precária energia elétrica expõe o abismo entre a predisposição dos aspirantes a exibidores e realizadores e o déficit tecnológico do país.

Vianny propõe que o cinema nasceu efetivamente pelas bandas de cá quando das primeiras filmagens realizadas no país e suas exibições ao público:

ninguém conseguiu precisar, até agora, qual foi a primeira filmagem brasileira, podendo-se apenas dizer com certeza que a honra não pertence ao português Antônio Leal, a quem, durante algum tempo, a primazia esteve atribuída, pelo registro em filme de algumas vistas do Rio de Janeiro, a 5 de novembro de 1903 – data erroneamente comemorada como o Dia do Cinema Brasileiro.

Após muitas investigações, garante-nos Ademar Gonzaga que em 1898 já se realizavam filmagens no Brasil (2009, p. 26).

A questão sobre a data de nascimento do nosso cinema é irônica. O argumento de Gonzaga coloca em dúvida as precisões que permeiam a construção do plano sequência de nossa cinematografia. Temos uma data oficial e algumas constatações de que ela está errada. Isso nos faz concordar com Gomes quando escreve que “o Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria” (1996, p. 07). Não preservar o acervo de obras que foram realizadas à época embrionária do cinema brasileiro reflete não somente a atitude “saudável”, mas também a falta de recursos físicos e intelectuais para lidar com o novo invento.

É certo que os primeiros filmes, em quase todas as partes do mundo, se preocupavam com o movimento de sujeitos e objetos. No Brasil não foi diferente, como nestes exemplos:



Figura 09: *Fatos históricos do Tiro de Guerra 19 Rio Branco* (1910-1912)

Fonte: Filme *Fatos históricos do Tiro de Guerra 19 Rio Branco* (00:01:18), Cinemateca Brasileira



Figura 10: *Os olhos do vovô* (1913)

Fonte: Filme *Os olhos do vovô* (00:00:38), Cinemateca Brasileira

Desbois escreveu que os primeiros interesses do cinema brasileiro (entre 1898 e 1907) apresentavam os mesmos princípios dos irmãos Lumière, que “foi essencialmente documental: cerimônias oficiais, ‘vistas naturais’, atualidades, festas populares. Uma marca constante de todo o século vindouro: o gosto pronunciado pela reconstituição das atualidades” (2016, p. 26). Esses aspectos da filmografia inicial estão parcialmente documentados e disponíveis ao público

na Cinemateca Brasileira, que Gomes ajudou a criar na década de 1940. Os dois filmes citados são os mais antigos disponíveis *on line*.

A figura 09 compreende à cerimônia militar do Tiro de Guerra 19 Rio Branco, o documentário registra uma atividade oficial espetacularizada. A figura 10 foi extraída de *Os olhos do vovô*, dirigido pelo português Francisco Santos, um curta-metragem sobre um menino travesso e sua mãe. A obra foi lançada em 1913 e é considerada a primeira ficção nacional que temos registros. Sua história é complexa, visto que tanto a Cinemateca Brasileira quanto a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro apresentam versões distintas de sua metragem (GALVÃO, 2018).

Apesar disso o documentário e a ficção, em suas mais ingênuas intenções, indicam os primeiros caminhos e interesses de nossos cineastas amadores. Diferente das duas películas restauradas que chegam ao espectador do século XXI por diversas vias e plataformas, boa parte dos filmes produzidos no país durante a década de 1900 não obtive o mesmo sucesso e chega a nós através de registros em jornais e revistas da época, como *A scena muda* (publicada de 1921 a 1955) e *Cinearte* (publicada de 1926 a 1942).

Além das duas propostas de gênero que trouxemos, também constam da época o interesse recorrente por canções ilustradas e operetas, reconstituições de fatos da “atualidade” baseadas nos noticiários policiais, filmes de cunho religioso e satírico, partidas de futebol, a literatura de cordel e, principalmente, as adaptações literárias (DESBOIS, 2016). Nessa coletânea pontual, já encontramos os fundamentos da ficção brasileira e do documentário. O mais relevante, e que também se tornou um fato do cinema mundial, é o interesse que o cinema brasileiro teve pela literatura em suas múltiplas faces, por exemplo, o cordel que esteve presente nos ciclos regionais nordestinos. Desse dado, constatamos que a ficção ganhou uma força que continuou ao longo dos anos e foi nutrida pela literatura, que também voltou suas atenções para os recursos estéticos do cinema. Com isso em vista, destacamos dois momentos essenciais desse período de formação: os primeiros contatos entre as duas artes e o despertar de uma consciência cinematográfica no país. Eles acontecem entre os anos de 1896 e 1928 e são marcados por escritores, cineastas, críticos e exibidores.

1.4.1 Primeiros diálogos

Nesse ponto em que a ficção começa a compor a história do nosso cinema literário, propomos um olhar para as relações dialógicas e os intercâmbios estéticos entre as duas artes a partir dos seus primeiros encontros. As traduções coletivas de obras literárias e teatrais

obtiveram grande êxito e lançaram bases sólidas para o futuro. Paulo Emílio Sales Gomes e Alex Vianny concordam que *Os estrangulados*, produzido por Antônio Leal com direção de Francisco Marzullo, marca uma virada efetiva do longa-metragem de ficção no país. O filme conta a história, que se pretende verídica, de um trio de ladrões e seus crimes no Rio de Janeiro alarmado pela violência urbana. No que concerne à contribuição da obra para o cinema brasileiro, Gomes escreve que

a ficção cinematográfica, ou melhor a fita de enredo, “o filme posado”, como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908. Pairam ainda dúvidas sobre a primeira fita de ficção realizada no Brasil, mas a tradição aponta *Os estranguladores*, filme de grande relevo na história do cinema brasileiro (1996, p. 25).

Não temos trechos de *Os estranguladores*, mas a tradição aludida por Gomes nos informa que o filme é uma transposição para o cinema da peça teatral *A quadrilha de morte*, escrita pelo poeta Figueiredo Pimentel e o dramaturgo Rafael Pinheiro a partir de um caso real que ocorreu no Rio de Janeiro na época dos autores. Vianny acrescenta que “alguns afoitos não hesitam em afirmar ter sido esse o primeiro filme de longa metragem não só no Brasil mas de todo o mundo” (2009, p. 28/9). Uma coisa é certa, tanto os tradicionalistas quanto os *afoitistas* têm em vista uma história do cinema que passa a integrar a unidade de nossa cultura no grande tempo e ecoa, por exemplo, no Trio Ternura de *Cidade de Deus*.

O longa-metragem de Leal tinha 40 minutos e contava uma história violenta no coração da antiga capital federal. Ademais, tinha as tramas da realidade por trazer um fato de conhecimento popular levado para o teatro por um poeta e um dramaturgo. Esse encontro obteve sucesso de público e ecoou em outros filmes não somente da época, mas até hoje. A violência e a criminalidade ganhavam suas primeiras matizes no cinema brasileiro:

A idéia de que o crime compensa – pelo menos como enredo de filme – deve ter inspirado os responsáveis pelas produções que tentaram arrancar o cinema nacional do marasmo em que mergulhara por volta de 1912. Historicamente, a idéia é certa, e havia sido testada entre nós com o grande êxito de *Os estranguladores*, de Leal, e outras fitas de crime, nacionais e estrangeiros (GOMES, 1996, p. 37).

O filme fez o caminho, digamos, mais natural do processo que envolve a tradução coletiva no que tange ao teatro. Porém há outras vias sedimentadas à época que se tornam relevantes para nossa investigação. Assim, trazemos para esta arena o maior trunfo do cinema literário brasileiro à época e um dos mais influentes contistas e cronistas da nossa literatura: João do Rio.

O ano de 1908 é fulcral para compreendermos o cinema literário brasileiro e os primeiros diálogos propiciados por autores e cineastas, temas e enformações estéticas. Enquanto *Os estranguladores* abria as portas para o longa-metragem de ficção centralizado em um fato verídico de violência urbana, João do Rio escrevia a obra *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. O autor finaliza o livro com uma mensagem ao leitor que diz o seguinte:

E tu leste, e tu viste tantas fitas...

Se gostaste de alguma, fica sabendo que foram todas apanhadas ao natural e que mais não são que senão os fatos de um ano, as ideias de um ano, os comentários de um ano – o de 1908, apanhados por um aparelho fantasista e que nem sempre apanhou o bom para poder à vontade e que nunca chegou ao muito mau para não fazer chorar. A sabedoria está no meio termo da emoção (2009, p. 272).

O cinematógrafo é assimilado por Rio como narrador literário enformador de ficção que dá ao leitor fitas para este montar uma visão singular do ano de 1908. A consciência de que algo mudaria o século e a vida futura está nas palavras do autor: “se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação” (2009, p. 04). A citação dialoga com o olho-câmera de Vertov bem antes do soviético lançar seu manifesto. A noção de imaginação e de manipulação do tempo interior, a partir das imagens do mundo, colocam o autor brasileiro na vanguarda cinêmica. Já que não tínhamos recursos técnicos sofisticados, coube-nos, pela palavra, a façanha de registrar o cinema nacional.

No capítulo *Introdução* do livro, João do Rio elabora teses sobre como o aparelho tocava a vida e a arte, principalmente, a literatura: “daí, já assustado, romancistas e dramaturgos a escrever cenários para os cinematógrafos. Daí não haver pequena de rampa que não queira se reproduzida pelo aparelho. É uma versão científica da arte” (2009, p. 05). Além de destacar o encontro entre arte e ciência em uma tecnologia que não segue os padrões clássicos que a arte impunha até então, o autor escreve a base embrionária das artes cinêmicas no Brasil:

O pano, uma sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar...(RIO, 2009, p. 03)

O narrador (e seu cinema-olho) constrói o universo a partir da tela e da projeção. A vida acontece, as pessoas e a cidade são reproduzidas, as ausências se tornam presentes na tela. Tudo e todos existem, mas não se pode penetrar em seus mundos. O olhar é uma câmera interessada. Há uma composição em planos, dos *close-ups* (como na apreensão do que é a fome), aos planos abertos (a cidade) e os planos gerais (a torrente humana). Rio, na tela branca

do papel, antecipa a imagem de Vertov, antecipa as artes cinêmicas e assinala uma colaboração ininterrupta na intelectualidade e criatividade do cinema literário brasileiro.

Após os adventos de *Os estranguladores* e *Cinematógrafo: crônicas cariocas*, as adaptações literárias se tornaram as maiores movimentadoras da ficção cinematográfica no país. Gomes propõe que, na década de 1910, os criadores encontraram na literatura um caminho fértil para conquistarem e formarem público:

Na produção que se desenvolve a partir de 1915, o que chama logo a atenção é o número de fitas inspiradas na nossa literatura. *Inocência* e *A retirada da laguna* foram baseadas nos romances de Taunay; de Bilac foi aproveitado *O caçador de esmeraldas*; e de Macedo, *A moreninha*. Bernardo Guimarães foi lembrado para as bases de *O garimpeiro*, enquanto Aluísio de Azevedo aproveitou-se *O mulato*, apresentado com o título *O cruzeiro do sul*. A obra de José de Alencar foi naturalmente o ponto de partida para maior número de filmes: *O guarani* (duas versões), *Iracema*, *Ubirajara* e *A viúvinha*. Um conto de Monteiro Lobato serviu de inspiração para *O faroleiro* (GOMES, 1996, p. 41).

Acrescentamos algumas considerações ao panorama realizado por Gomes. *A retirada da laguna* (1917) também recebe o nome de *Heróis Brasileiros na Guerra do Paraguai* ou *A morte gloriosa do Tenente Antônio João* e foi dirigido por Giorgio Lambertini. Em 1915, Marc Ferrez dirigiu *O caçador de esmeraldas*. *O faroleiro* é datado de 1920 com codireção de Antônio Leite e Miguel Milano. Do conjunto, Luiz de Barros realizou *A viúvinha* (1914) e *Ubirajara* (1919). Nesse âmbito de celebração da literatura no nascente cinema brasileiro, o fato mais intrigante é o caso dos diretores estrangeiros Vittorio Capellaro e Antônio Leal. Capellaro é o diretor italiano responsável por cinco dos filmes citados: *Inocência* (1915), *O guarani* (1916), *O cruzeiro do Sul* (1917), *Iracema* (1917) e *O garimpeiro* (1920), vale destacar que ele realizou outra tradução coletiva de *O guarani* em 1926. Podemos considerá-lo o maior animador da nossa literatura romântica indianista com a roupagem da tradução coletiva. Mais uma vez o olhar estrangeiro cultiva a imagem exótica e idealista do país.

Antônio Leal também se volta à literatura em duas obras: *A moreninha* (1915) e *Luciola* (1916), foi diretor da primeira e produtor da segunda. Durante os anos de filmagens desses dois filmes, ele realizou

o que bem pode ter sido uma das primeiras tentativas de industrialização de nosso cinema. Construindo um estúdio de vidro, no Rio de Janeiro, segundo os melhores figurinos daqueles tempos, quando ainda dependia principalmente da luz solar, Leal resolveu levar à tela o romance *Luciola*, de José de Alencar. O sucesso foi extraordinário [...], informando também que *Luciola* teve certo êxito no estrangeiro” (VIANY, 2009, p. 33)

O diretor português visualizou uma indústria e se dedicou a edificá-la com a melhor qualidade disponível no seguimento até então. O sucesso veio com sua segunda incursão pela obra de José de Alencar. Além de *Lucíola*, que teve a direção de Franco Magliani, Leal havia produzido *Os guaranis* (também nomeado de *O guarani* nos arquivos da Cinemateca brasileira) em 1908, dirigido pelo mineiro Benjamin Oliveira.

Capellaro e Leal como memórias vivas da presença europeia no Brasil reproduzem no cinema a atmosfera colonizadora que havia impregnado nossa literatura e continuava no *modus operandi* que seguia nosso cinema. Os dois autores são substanciais para compormos uma metonímia pensamental da época no que tange aos meios de produção, exibição e direção. Por outra via, quando nos dedicamos ao cinema literário desse momento histórico, concluímos que José de Alencar foi o autor definitivo. À parte os romances *A viúvinha* (1857) e *Lucíola* (1862), diretores e produtores encontraram uma receita para público nos indianistas *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874) e, principalmente, *O guarani* (1857). Esse fato nos faz concordar com Jean-Claude Bernardet (2009) quando diz que o cinema transferiu o *status* cultural da literatura para sua instância. Alencar oferece tramas romanescas e amorosas e, ao mesmo tempo, panoramas nacionais que, em tela, atraíam um público com uma memória cultural já consolidada.

Fato relevante é que entre os anos de 1908 e 1926, as aventuras de Peri foram *cinematografadas* quatro vezes. Duas versões como filme: uma de 1911, produzida por Salvatore Lazzaro e outra de 1912 com direção de Paulo Benedetti (que foi produtor da versão de 1926, com Capellaro), ambas com as partituras da ópera *O guarani*, de Carlos Gomes. As demais traduções são *O Guarany* (1914), produzido pela Guarani Filmes, e *O Guarany* (1920), dirigido por Alberto Botelho. Além deste, consta no acervo da Cinemateca Brasileira e no *Internet Movie Database* (IMDb) a obra *O guarani* (1922), dirigida pelo português João de Deus. Não a consideramos no conjunto por não estar catalogada na respectiva Cinemateca. Em suma, essa assimilação cinêmica da imagem indianista coloca-se da seguinte maneira:

Infelizmente, nada restou desses filmes, principalmente os mais antigos, com exceção de algumas fotografias [...]. Para o público, assim como para o cineasta de então, o índio era um arquétipo. Não importava que fosse real, desde que parecesse real segundo os cânones vigentes. Mesmo os atores não procuravam aproximar-se do tipo étnico ameríndio. Tanto Tácito de Souza quanto Benjamin de Oliveira, que interpretaram Peri, eram negros (RODRIGUES, 1980, p. 179).

A materialidade levantada por Rodrigues é um problema grave na constituição da nossa história. Como já havíamos escrito, conseguimos chegar aos fatos por outros meios que não o filme projetado. Ou seja, criamos uma história do cinema imaginando o que poderia ter

sido a partir de relatos e imagens. Estas, por seu turno, nos trouxeram, por exemplo, o Peri romântico com “formas esbeltas e flexíveis” (ALENCAR, 2000, p. 104) das duas versões de Capellaro, como vemos nas figuras 11 e 12:



Figura 11: Vittorio Capellaro dirige e interpreta Peri em *O Guarany* (1916)
Fonte: Cinemateca Brasileira



Figura 12: Tácito de Souza interpreta Peri na versão de 1926
Fonte: Cinemateca Brasileira

Os dois filmes (para não dizer todas as transposições de *O guarani*) têm leituras estereotipadas de Peri. Não nos cabe problematizar a obra de Alencar, que já passou pelas provas do tempo e encontrou lugar cativo no cânone nacional. No entanto, o filtro crítico não foi colocado nas lentes dos diretores e a construção de uma imagem filmica do índio no cinema reforça estereótipos. Na figura 11, Capellaro interpreta Peri. Através dos elementos composicionais da tradução coletiva, encontramos fragilidades como a escolha de um ator europeu para interpretar o protagonista e a maquiagem para chegar ao tom de pele. O figurino tem a ver com a ideação dos trajes indígenas e não com uma pesquisa sobre os grupos e suas particularidades. O filme de 1926 (fig. 12) também continua a mesma cadência imagética e não acrescenta nuances à construção física do personagem.

Após o afloramento das obras literárias nacionais no cinema e da questão indianista ser o centro do decênio 1910, chegamos à definitiva década 1920, em que os nossos modernistas são incorporados ao grande tempo artístico do país por meio da Semana de Arte Moderna. O

cinema não despertou discussões na Semana de 22, no entanto atravessava seus organizadores de forma significativa:

A não-adesão dos renovadores das artes e da cultura no Brasil à ‘arte-infante’ do cinema brasileiro não impediu, contudo, que o cinema exercesse importante influência em pelo menos dois dos mais representativos escritores do primeiro Modernismo: Mário de Andrade e Oswald de Andrade (CUNHA, 2011, p. 72).

O cinema nacional não produzira nada que se tornasse urgente de ser lembrado na Semana, no entanto os dois autores desmembraram suas ideias cinematográficas em textos posteriores e na revista *Klaxon* – publicada entre maio deste mesmo ano e janeiro de 1923 (a última edição traz os meses de dezembro e janeiro juntos). As ideias tão celebradas pelas Semana já circulavam na sétima arte – sem as pompas e circunstâncias da *paulicéia*. Todavia, a *Klaxon* tinha uma proposta de continuidade do pensamento da Semana de 22 e se tornou um espaço para o diálogo entre literatura e cinema, pois os escritores trafegavam nas duas vias ao recepcionar filmes nacionais e estrangeiros e assimilar a linguagem fílmica no interior de suas obras. Já no primeiro número da revista, a redação escreve que “a cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição” (1972 [15 de maio de 1922], p. 02). Alguns números depois, na edição 6, lemos isto: “a cinematografia é uma arte. Ninguém mais, sensato, discute isso [...], é uma arte que possui muito poucas obras de arte” (G. de N., 1972 [15 de outubro de 1922], p. 14).

Os artistas da publicação não duvidavam do poder e da transformação que o cinema provocou na forma de compreendermos o mundo; porém, mesmo não questionando o estado de arte, problematizam a ausência de obras que o definissem como tal. Além disso, os articuladores da revista já tinham uma visão crítica sobre a recepção do cinema estadunidense pelos brasileiros, como podemos ler neste texto de Rubens de Moraes na edição número 2: “é preciso compreender os norte-americanos e não macaqueal-os. Aproveitar delles o que têm de bom sob o ponto de vista technico e não sob o ponto de vista dos costumes” (1972 [15 de junho de 1922], p. 16).

O ato de apreciar o cinema estadunidense fez com que Mário de Andrade, autor de *Macunaíma* (1928) – livro quintessência da antropofagia – se enveredasse pelo ramo da crítica fílmica. Na *Klaxon* nº 3, em que as críticas de cinema se tornam periódicas, ele escreve sobre Charles Chaplin: “o Mundo Literário desconhece ‘O GAROTO’ em que Carlito alcança uma altura a que só os grandes alcançaram...” (1972 [15 de julho de 1922], p. 11). E continua na *Klaxon* nº 5, “O GAROTO por Charlie Chaplin é bem uma das obras primas mais completas

da modernidade para que sobre elle insista mais uma vez a irriquieta petulancia de KLAXON” (p. 13, 1922). O artista inglês ganhara, assim, *status* de gênio na revista pela escrita de Andrade e lançava algumas das obras-primas que o cinema reclamava. O escritor brasileiro, ao destacar a necessidade que o Mundo Literário tem de *O garoto* (*The kid*, 1921), reforça o quanto a arte da palavra tem a aprender com a arte recém-nascida.

Enquanto Mário de Andrade se aventurava pela crítica, no mesmo ano de 1922, Oswald de Andrade lançava a primeira parte de *Os condenados*, *Alma*, que se tornaria A trilogia do exílio, composta também por *A estrela de absinto* (1927) e *A escada* (1934) – ressaltamos que partes da obra foram publicadas ao longo das nove edições de *Klaxon*. Seleccionamos um trecho da trilogia:

Na sala espaçosa, com mesas cheias e bolotas multicores de papel nos lustres anacrônicos, a desgraçada festa dos sem amor estrugia desde meia-noite. Os enfeites ingênuos do teto eram um sarcasmo, para a rapariga canalha, vestida em vivo *gigolette*, que dançava grudada em seu par. A orquestra, feita de um careca, de um mulato e de um artista, chorava no fundo de fumaça. Um bêbado maxixou num bôlo, com duas mulheres seminuas. Uma canção canalha levantou gritos. A um canto, trepando uns sobre os outros, para ver o papel pautado, fêmeas e meninos esgoelaram. O dançarino, enroscado à mulher que espedaçava, provocou hurras histéricos. Chamava-se Mauro Glade, e era filho confuso de confusos dramas da América. Crescera à sombra espevitada de uma criada de servir, que dava o dinheiro do ordenado a um homem da vizinhança. Tinha o pai, só o pai, de nome diferente, merceeiro do Braz, grosso e insensível como um cepo de açogue. E a vida por herança (ANDRADE, 1978, p. 07)

No recorte citado, que está em *Alma* (1922), depreendemos os recursos cinêmicos na forma rápida de desenvolver os personagens, na quebra temporal, no corte entre as sequências, na disposição do ambiente e seus personagens como se a página fosse uma tela. Por essa razão, concordamos com Antonio Candido quando escreve que Oswald de Andrade, no romance em questão, “lançou ostensivamente e em larga escala (pelo menos no Brasil) a técnica cinematográfica” (CANDIDO, 1977, p. 38).

O grupo da *Klaxon*, as traduções coletivas da década de 1910 e João do Rio movimentaram o cinema literário nesses primeiros diálogos. A nova arte estava em fase de deslumbramentos e experimentações. Esse conjunto de atividades reflexivas e responsivas proporcionaram que chegássemos, um pouco atrasados em relação a outras partes do globo, a uma consciência sobre suas técnicas e provocações artísticas. Dessa forma, a partir de 1923, os rumos da arte brasileira mudaram e, com isso, o cinema foi definitivamente inserido na unidade cultural do país.

1.4.2 Consciência cinêmica

A partir de 1923, vemos a manifestação de “uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica” (GOMES, 1996, p. 51) no Brasil. Essa mudança de paradigmas sobre as produções se materializava mais nas páginas literárias do que nas obras filmicas, afinal os recursos para a escrita eram mais acessíveis do que a aparelhagem do cinema. Nesse período, Oswald de Andrade acrescenta mais camadas à técnica iniciada em *Os condenados*.

Cunha (2011) afirma que o escritor, após entrar em contato com as vanguardas culturais da Europa na década de 1910, volta ao Brasil com a ideia de antirromance (colocada em prática em *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924) e disposto a experimentar cada vez mais novas técnicas no interior de suas obras. Dessa forma ele

reivindica para a literatura formas e esquemas que remetem aos modelos cinematográficos de ruptura, os quais se exercitam desde a década anterior na utilização da montagem por David W. Griffith, nos Estados Unidos, adiantando ideias que serão desenvolvidas por Eisenstein somente após um ano da publicação das *Memórias sentimentais de João Miramar* em 1924 (CUNHA, 2011, p. 69).

O antirromance leva para literatura as metodologias do cinema. É uma extensão de Griffith na escrita e uma projeção da teoria de montagem inaugurada por Sergei Eisenstein em *O encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin*, União Soviética, 1925). *Memórias sentimentais de João Miramar* engloba fragmentos da vida do protagonista citado no título. A estrutura do texto traz uma metonímia (irônica) da extensiva (e, às vezes, prolixa) palavra romântica praticada no século XIX. O narrador literário engendra o seu discurso como se fosse um montador cinematográfico e nos apresenta uma narrativa fragmentada, conduzida por inúmeros lapsos temporais com descrição mínima dos espaços e das emoções dos personagens, conforme ressalta Haroldo de Campos (2001). A partir de *raccords*, conhecemos e montamos Miramar por meio dos intercâmbios estéticos:

Batido à máquina, assinamos depois de lido pela profecia de Banguirre y Menudo, o contrato transmutador da Empresa Cubatense na Piaçagüera Lightning and Famous Company Pictures of São Paulo and Around.
Fora, no escuro fofo de minha William Six, esperava no volante o braço branco de Rolah (ANDRADE, 2001, p. 80).

No fragmento, ficamos sabendo que o protagonista se tornou sócio de uma produtora, além disso é amante de uma estrela de cinema ascendente. Essas duas dimensões revelam como

tal narrativa literária dialoga com a sétima arte em processo de constituição artística. Destacamos também que o narrador do texto intitula uma das passagens de *Far-west* (velho oeste) termo explorado, principalmente, no universo filmico estadunidense. Assim, temos, no mínimo, três frentes que abordam o cinema: a estética fragmentada, o contexto do personagem e o léxico do narrador. Isso revela a tomada de consciência inferida por Gomes (1996) no nível do cinema literário brasileiro. O romance fragmentado também veicula o anseio e necessidade de uma “empresa” cinematográfica em terras tupiniquins.

Além de Oswald de Andrade, Monteiro Lobato também se enveredou pela escrita de consciência cinêmica. De sua incursão, destacamos o conto *Marabá*, presente no livro *O macaco que se fez homem*, lançado em 1923, de longe o conto mais antropofágico já escrito antes da antropofagia de 1928, movimento que estudaremos mais profundamente no próximo capítulo. Na minúscula obra, Lobato mescla a literatura clássica, o teatro shakespeariano, o romance indianista e o cinema. O narrador irônico e zombeteiro brinca e mistura todos esses aspectos em projeção filmica. Nos primeiros parágrafos, tece uma receita para *aviar* romances:

Quer trabuco histórico? Tome tanto de Herculano, tanto de Walter Scott, um pajem, um escudeiro e o que baste de Briolanjas, Urracas e Guterres.
Quer indianismo? Ponha duas arrobas de Alencar, uns laivos de Fenimore, pitadas de Chateaubriand, graúnas quantum satis, misture e mande.
Receitas para tudo. Para começo (fórmula Herculano): Era por uma dessas tarde de verão em que o astro-rei etc., etc.”.
E para fim fórmula Alencar: “E a palmeira desapareceu no horizonte...” (LOBATO, 2014, p. 596).

Feito esse receituário inicial, que inclui estereótipos de personagens, o narrador organiza seu próprio livro indianista ao estilo Herculano e Alencar. A *Marabá* “romanesca” se inicia com um ritual antropofágico do grupo Aimoré em que preparam um prisioneiro branco ainda vivo para ter seu corpo “destroçado pelas horrendas megeras da tribo, sua carne devorada pelos ferozes canibais” (LOBATO, 2014, p. 598). O guerreiro branco, com ares de Hans Staden, é salvo pela índia Iná e a retribui com “amor” sexual. Desse encontro, surge Marabá: mestiça branca de cabelos louros, olhos azuis e pele alva. Em certo ponto, o narrador escreve:

Uma coisa me espanta: que haja ainda hoje, nestes nossos atropelados dias modernos, quem *escreva* romances! E que os *leia*”...
Conduzir por trezentas páginas a fio um enredo, que estafa!
Nada disso. Sejamos da época. A época é apressada, automobilística, aviatória, cinematográfica, e esta minha “Marabá”, no andamento em que começou, não chegaria nunca ao epílogo.
Abreviemo-la, pois, transformando-a em entrecho de filme. Vantagem tríplice: não maçarà o pobre do leitor, não comerà o escasso tempo do autor e ainda pode ser que acabe filmada, quando tivermos por cá miolo e ânimo para concorrer com a Fox ou a

Paramount. Vá daqui a cem quilômetros por hora, dividida em *quadros e letreiros* (LOBATO, 2014, p. 600/1, grifos do autor)

Lobato joga com a tomada de consciência que acontece no próprio ato da escrita-leitura. A estrutura romance é interrompida para dar lugar aos letreiros e quadros próprios dos filmes, o que é quase uma proposta de roteiro cinematográfico. O narrador (que se apresenta como o autor) também ironiza a falta de aparatos técnicos que possibilitam uma atualização e efetivação do cinema nacional e as recentes traduções coletivas dos textos de Alencar, o que já atestamos com os inúmeros guaranis.

O autor propõe uma revisão da própria história literária. *Iracema* de Alencar, *Romeu e Julieta* de Shakespeare e o panteão de divindades da mitologia grega dividem espaço com animais da fauna africana e europeia em um cenário tropical do início do século XVI. Além desses diálogos, ele seleciona um produtor e diretor que levaria seu filme para as telas em uma nota a Cecil B. de Mille, que à época já havia produzido cinquenta filmes: “este papel de Marabá tem que ser feito por Annette Kellermann. Como, porém, Annette já está madura e Marabá é o que existe de mais botão, torna-se preciso inventar um processo que rejuvenesça de trinta anos a intérprete” (LOBATO, 2014, p. 604).

Para além do tom satírico e irônico, vemos em *Marabá* o anúncio da estafa de uma época. Quando o narrador se atenta à necessidade de ser do tempo do automóvel e do cinematógrafo, tem-se um estado da urgência que se faz da inclusão e da atualização da arte brasileira, ou melhor, da arte no mundo. *Marabá* é romance, peça de teatro e filme encerrados em corpo de conto, em um livro de contos. É história e *making of* da sétima arte recepcionada em nosso país. O tom fantasioso é composto pelo cinêmico em profusão de formas e palavras.

Essa virada ilustra um cadinho do que Gomes nos disse sobre o período. *Marabá* conclui, na literatura, a ideia cinêmica dos romances indianista e inaugura um momento em que “havia aparecido homens e mulheres com legítima vocação para o cinema” (VIANY, 2009, p. 49). No decênio de 1920, “foram completados cerca de cento e vinte filmes, isto é, o dobro da década anterior. Qualitativamente, o avanço foi ainda mais considerável, surgindo nessa época os nossos clássicos do cinema mudo” (GOMES, 1996, p. 51). Isso se deu, principalmente, por causa dos ciclos regionais, em que cidades como Campinas (São Paulo), Cataguases (Minas Gerais), Porto Alegre (Rio Grande do Sul) e Recife (Pernambuco) começaram a produzir filmes próprios e com interesses em distribuição nacional (GOMES, 1996; VIANY, 2009).

Desses ciclos, o que mais produziu foi o de Pernambuco (GOMES, 1996). Porém, o que deixou um legado mais acessível foi Cataguases, que teve em Humberto Mauro seu maior expoente. Com uma produção que se diversifica entre curtas e longas-metragens de ficção e

documentário, Mauro foi o cineasta com consciência de seu ofício e das possibilidades estéticas que o cinema brasileiro tinha guardado em suas entranhas subdesenvolvidas. *Thesouro perdido* (1927) foi seu filme de destaque, mas é *Braza dormida*, de 1928, que o inscreve definitivamente para além dos ciclos.

Com a consciência cinêmica afluída, encerramos aqui o primeiro capítulo. Nele, construímos um panorama teórico que nos acompanhará nesta investigação. Além disso, desvelamos os primeiros diálogos do cinema literário brasileiro, que serão aprofundados na década de 1960 e no início do século XXI. Com isso em vista, no próximo capítulo, investigaremos mais de perto a obra medular da filmografia de Humberto Mauro, *Ganga bruta* (1933), ao lado de *Limite* (1931), outro filme essencial, e da revolução intelectual difundida pela *Revista de Antropofagia*. Nos concentraremos nesse conjunto composto de filmes e textos para analisar as relações dialógicas estabelecidas a partir da violência no país e como ela se tornou uma constante no cinema literário brasileiro.

CAPÍTULO II
ARQUITETÔNICA DA VIOLÊNCIA

[...] nossa sociedade aceita a violência como algo natural, pois sequer a percebe.

Marilena Chaui

[...] não há vida em grupo que nos livre do peso de nós mesmos, que nos dispense de ter uma opinião; e não existe vida “interior” que não seja como uma primeira experiência de nossas relações com o outro.

Maurice Merleau-Ponty

2.1 Arquitetura do ato

Em nosso estudo, nos interessamos pelas relações dialógicas entre o *eu* e *outro* apreendidas em atos violentos enformados em traduções coletivas que analisamos no horizonte do cinema literário brasileiro. Estudamos esse encontro tenso a partir dos pensamentos de Bakhtin (2003; 2010) e de Merleau-Ponty (2004). O primeiro tem a ver com o ato responsável e responsivo do indivíduo situado no mundo (único, contínuo e impossível de ser transferido [o não-álibi]) e seu tratamento estético; enquanto o segundo se preocupa com a percepção e frequência dos sujeitos num processo de corporificação.

Na arquitetura bakhtiniana, a “vida conhece dois centros de valores, diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o *eu* e o *outro*, e em torno destes centros se distribuem e se dispõem todos os momentos concretos do existir” (BAKHTIN, 2010, p. 143, *grifos nosso*). No real, ou seja, a vida ininterrupta e singular em que inexoravelmente o *eu* existe no mundo através de atos em eventos irrepitíveis, “notaremos antes de tudo uma diferença arquitetônica de princípio entre a minha singularidade única e a singularidade de cada outro ser humano, seja estética ou real, entre a completa experiência vivida por si mesmo e a experiência vivida pelo *outro*” (BAKHTIN, 2010, p. 141, *grifo nosso*). O *eu* e o *outro* são forças distintas que não se confundem. Complementamos essa ideia com a seguinte consideração de Merleau-Ponty:

só sentimos que existimos depois de já ter entrado em contato com os outros, e nossa reflexão é sempre um retorno a nós mesmos que, aliás, deve muito à nossa frequência do outro. Nesta situação ambígua na qual somos lançados porque temos um corpo e uma história social e coletiva, não conseguimos encontrar repouso absoluto, precisamos lutar o tempo todo para reduzir nossas divergências, para explicar nossas palavras mal compreendidas, para manifestar nossos aspectos ocultos, para perceber o outro (2004, p. 50).

O filósofo constata a nossa “frequência” do *outro* e como ela é importante para experienciar a vida movente a partir do retorno para nós e de nossa reflexão honesta e contextualizada. Nesse raciocínio, encontramos o que torna distinto o *eu* do *outro*. As diferentes experiências e como elas são interpretadas segundo circunstâncias e interesses específicos podem levar a concessões e conflitos. Merleau-Ponty e Bakhtin proporcionam, então, compreendermos que nossos atos no mundo estão direcionados ao *outro* e retornam para nós mediando a transformação desse contato. Nesse horizonte sobre o ato concebido a partir dos dois autores, concordamos com a interpretação de Sobral (2013) de que o ato se refere à ação concreta, ocorrida no mundo, a partir de uma intenção praticada por um indivíduo situado, ou seja, que está nos limites da normalidade e do que se espera para determinada circunstância.

O ser humano nasce em um mundo em que já existe uma série de atos à disposição de seu conhecimento, eles não são estanques e fazem parte da cultura ao mesmo tempo em que são transformados por ela (SOBRAL, 2013). Um ato só pode ser realizado por uma única pessoa, é intrasferível, sua concretização é um evento que jamais se repetirá. Esse raciocínio dialoga com esta ideia de Merleau-Ponty: “não há vida em grupo que nos livre do peso de nós mesmos, que nos dispense de ter uma opinião; e não existe vida ‘interior’ que não seja como uma primeira experiência de nossas relações com o outro” (2004, p. 50). No âmbito da arte,

o ser estético está mais próximo da unidade real do existir-como-vida do que está o mundo teórico; por isso mesmo é bastante convincente a tentação do esteticismo. No existir estético pode-se viver – e tem que aí viva, mas vivem os outros e não o eu – é a vida passada dos outros contemplada amorosamente, e tudo isso que se coloca fora de mim se correlaciona com essas pessoas; nessa vida eu não posso senão interpretar um papel, isto é, vestir, como uma máscara, a carne de um outro – de um morto. Mas, na vida real, permanece a responsabilidade estética do ator e do indivíduo humano em relação à oportunidade da interpretação, e não da pessoa representada, do herói. O mundo estético na sua totalidade é senão um momento do existir-como-evento, faz precisamente parte dele através de uma consciência responsável – ato de quem de participa. A estética é um momento da vida prática (BAKHTIN, 2010, p. 66/7).

Nesse prisma, o ser que contempla ou realiza uma obra de arte (seja um livro ou filme) não vive uma experiência própria, mas sim a de *outros* e, para isso, se mascara, o que é possível devido à correlação estabelecida entre eles. O momento de apreciação ou criação é um *existir-como-evento*, um momento no plano da vida real marcado por um ato que jamais se repetirá e que somente o indivíduo é responsável (posto que se responsabiliza pelo próprio ato) e responsivo (ele responde a um ato anterior).

Conforme tais ideias, a arquitetura de Bakhtin pode ser apreendida em duas frentes: o real e o estético. Na primeira, temos um *eu* e um *outro* que realizam atos complexos e irrepitíveis em eventos na vida ininterrupta situados em distintos contextos sociais e cronotopos. Na segunda, um *eu* cria ou contempla (o que é um ato) o *outro* ou *outros* praticando atos sem jamais se confundir com estes e estabelece uma correlação a partir da experiência apreciada. Essa questão do ato no real e no estético nos interessa quando nos colocamos diante da violência, ou melhor, da compreensão desse acontecimento nesses dois níveis da experiência do indivíduo. Assim, é importante aprofundarmos esse raciocínio no nível conceitual.

2.2 Percepções sobre a violência no Brasil

Em uma perspectiva geral, a violência pode ser apreendida em dois contextos: o natural e o artificial. No primeiro caso, ela faz parte de todos os seres humanos, enquanto no

segundo, ela “é geralmente um excesso de força de uns sobre outros” (PAVINI, 2016, 08). Conforme a citação, a violência faz parte do ser humano como uma de suas potências biológicas que podem aflorar, por exemplo, através do ódio e da agressividade, o que Arendt (2001) considera um lugar-comum. Diante disso, é relevante desvelarmos mais sobre os sentidos vinculados à violência:

Etimologicamente, violência vem do latim *vis*, força, e significa: 1. tudo o que age usando a força para ir contra a natureza de algum ser (é desnaturar); 2. todo ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (é coagir, constranger, torturar, brutalizar); 3. todo ato de violação da natureza de alguém ou de alguma coisa valorizada positivamente por uma sociedade (é violar); 4. todo ato de transgressão contra aquelas coisas e ações que alguém ou uma sociedade define como justas e como um direito (é espoliar ou a injustiça deliberada); 5. conseqüentemente, violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão, intimidação, pelo medo e pelo terror. A violência é uma presença da ferocidade nas relações com o outro enquanto outro ou por ser um outro, sua manifestação mais evidente se encontra na prática do genocídio e na do apartheid. É o oposto da coragem e da valentia porque é o exercício da crueldade.

Se é isso a violência, é evidente que ela se opõe à ética porque trata seres racionais e sensíveis dotados de linguagem e liberdade, como se fossem coisas, isto é, irracionais, insensíveis, mudos, inertes ou passivos, instrumentos para o uso de alguém. A violência se opõe à ética porque trata seres racionais e sensíveis, dotados de linguagem e de liberdade como se fossem coisas, isto é, irracionais, insensíveis, mudos, inertes ou passivos (CHAUI, 2017, p. 27, *grifos da autora*).

A autora amplia o significado dicionarizado do termo e expõe suas facetas filosóficas. Os atos violentos se estendem desde a força bruta à dominação através de imperativos psicológicos e de destituição da liberdade. Nos é cara essa posição de que a violência se opõe à ética. Esta última consideração pressupõe o ser humano racional, livre e responsável por seus atos que visam o “bem, o justo e o virtuoso” (CHAUI, 2017, p. 25). Diferente disso, os atos violentos são direcionados àqueles que não estão no domínio da ética e, assim, se tornam coisas. Nessa visão, um *eu* não viola um *outro*, mas sim uma coisa.

Atos contrários à ética levam à erupção da violência que, por sua vez, culmina com a violação e o dano do *eu*, do *outro* ou ambos em uma perspectiva tanto individual quanto coletiva. Essa ideia dialoga com nossa proposta de arquitetônica da violência. Para ampliá-la, trazemos a seguinte reflexão de Arendt:

A violência, sendo instrumental por natureza, é racional à medida que é eficaz em alcançar o fim que deve justificá-la. E posto que, quando agimos, nunca sabemos com certeza quais serão suas conseqüências eventuais do que estamos fazendo, a violência só pode ser racional se almeja objetivos de curto prazo. até o ponto de ser eficaz em alcançar a finalidade que deve justificá-la. E já que quando agimos, jamais saberemos com certeza quais serão as eventuais conseqüências, a violência só pode manter-se racional se buscar objetivos a curto prazo. Ela não promove causas, nem a história,

nem a revolução, nem o progresso, nem o retrocesso, mas pode servir para dramatizar queixas e trazê-las à atenção do pública [...]. A prática da violência, como toda ação, muda o mundo, mas a transformação mais a mudança é para um mundo mais violento. (2001, p. 57/8).

A instrumentalização da violência, ou seja, ela enquanto meio para conseguir algo através do uso de artefatos ou estratégias, tem dimensão racional à medida que se alcança o fim para que ela foi acionada. No entanto, é impossível sabermos quais serão seus efeitos, visto que “o acaso é o senhor supremo deste mundo e os seres humanos necessitam transformar constantemente as condições do caos e do acidente num padrão humano de relativa coerência” (ARENDR, 1998, p. 401). A violência não promove ou melhora, ela simplesmente torna o mundo um lugar mais violento por causa da sua finalidade, todavia é um instrumento que exterioriza, dramatiza e deixa ver por outros *eus* uma necessidade, uma angústia.

A perspectiva de Arendt está localizada na violência do poder político, mas não se concentra apenas nele. Sua reflexão parte de uma experiência europeia depois das duas Grandes Guerras e da Guerra Fria, fato importante para compreendermos os matizes instrumentais da violência, mas isso não nos alcança plenamente. Para pensarmos a violência no Brasil, nos interessa mais de perto os estudos de Chauí:

Aprendemos nas escolas e nos livros que somos um povo ordeiro e pacífico, detestando a violência a tal ponto que, de todas as nações do globo, o Brasil é a única cuja história “foi feita sem sangue”. Isto lembra os filmes de Hollywood, das décadas de 1940 e 1950, nos quais o romance do casalzinho aparecia com a inevitável beijo na boca depois do qual a tela se escurecia sob um som melodioso para que, a seguir, as personagens retornassem com a mocinha, pudicamente e com mil rodeios, contasse ao maridinho que iriam ter um filhinho. Os mais velhos sabiam o que ocorria quando a tela escurecesse, enquanto as meninas muito jovens acreditavam que beijar na boca engravidava. Se a hipocrisia filisteia de Hollywood pretendia abolir a realidade do sexo, a ideologia dominante no Brasil pretende negar a realidade da violência social e política (2017, p. 56).

A metáfora hollywoodiana utilizada pela autora traz uma síntese da ilusória ideia de povo pacífico e sorridente. Isso mantém a máquina da violência funcionando enquanto suas vítimas são instrumentalizadas para não se verem como parte da engrenagem. Chauí (2017) alerta para o fato de que o povo brasileiro não passou por revoluções que conclamaram a coletividade à luta armada e unida contra a dominação – tem-se em vista que houve revoluções populares como a Cabanagem e Canudos, mas foram relegadas a revoltas pontuais. Diferente disso, as transformações políticas profundas foram uma sucessão de golpes políticos que interessavam à elite. É na inércia de negar o povo e tratá-lo como coisa que se instala e prolifera

a violência social e política, assim “nossa sociedade aceita a violência como algo natural, pois sequer a percebe” (CHAUI, 2017, p. 142).

Essa noção de violência não é privilégio do Brasil, Merleau-Ponty, em sua reflexão sobre as relações do homem na modernidade, chega à seguinte consideração: “não nos vangloriemos mais de ser uma comunidade de espíritos puros, vejamos o que são realmente as relações de uns com os outros nas nossas sociedades: a maior parte do tempo, relações de senhor e escravo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 51/2). O senhor e o escravo, como tônica das relações humanas, também foi tratada por Chaui (2017). A autora conclui que o Brasil conserva sua matriz colonial escravista fundada na defesa do espaço privado em detrimento do público e na hierarquia do patriarcado familiar, isso ressalta e estimula as relações de mando e obediência e, caso haja algum ruído, os dominantes intervêm com opressão ou mesmo com a tutela da lei, tendo em vista que esta “é, para os grandes, conservação de privilégios, e, para o povo, instrumento de coerção e violência” (CHAUI, 2017, p. 142). Esses atos violentos deixam patente o lugar de coisa ocupado por aquele que deve obedecer:

Todas as relações sociais e políticas tendem, assim, a tomar forma do favor e da tutela, da dependência social e pessoal, de um lado, e da concessão e da autoridade, do outro. *A violência simbólica é, portanto, a regra institucional da sociedade brasileira.* Violência ainda maior porque não percebida imediatamente por nós, porque a exercemos e a sofremos como algo necessário, natural e normal. Violência ainda maior porque o paternalismo e o clientelismo não são sentidos por nós como violência e como desqualificação de nossa cidadania e de nossa individualidade de seres humanos, mas como algo normal, natural e necessário (CHAUI, 2017, p. 143, *grifos da autora*).

A posição da autora de que a violência simbólica é regra institucional deixa evidente que o país não violento é um mito que esconde profundos crimes cometidos àqueles que não são da classe dominante. É importante não generalizarmos essa ideia, porém é ainda mais importante não a escamotear. Isso denuncia que, no Brasil, a cultura de massa centraliza surtos e atos *espetacularizáveis*, como assaltos e assassinatos. Essa concentração desvia o olhar da população da violência que está na desigualdade de renda, no trabalho infantil, nas relações formais e informais de trabalho, na distribuição da terra, no analfabetismo, no transporte público, nos serviços sanitários entre outros. A violência está aí, mas não é percebida, porém vivida. Concordamos que “nesse mundo é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 56), dessa maneira, enquanto a violência simbólica não é “aparecida” como tal, ela não será percebida também. Nesse domínio, o cinema literário tem papel fundamental ao enformar livros e filmes que dão a ver e ouvir as relações dialógicas advindas de atos violentas em diversos níveis entre o *eu* o *outro*.

2.3 Visão estética da violência

Enquanto, no real, a semente da violência está na relação dialógica entre o *eu* e o *outro*, na visão estética ela compreende a um *eu* extralocalizado (fora do discurso da obra) que cria e/ou interpreta outros *eus* em relação com o *outro* ou *outros*. Para ampliarmos esse raciocínio, é fulcral termos em vista que

a unidade do mundo da visão estética não é uma unidade de sentido, não é uma unidade sistemática, mas uma unidade concretamente arquitetônica, que se dispõe ao redor de um centro concreto de valores que é pensado, visto, amado. É um ser humano este centro, e tudo neste mundo adquire significado, sentido e valor somente em correlação com um ser humano, somente quando tornado desse modo um mundo humano. Toda existência possível e todo sentido possível se dispõem ao redor de um ser humano como centro e valor único; tudo – e aqui a visão estética não conhece limites – deve estar correlacionado a um ser humano, deve tornar-se humano. Mas isso não significa que em cada caso o herói da obra tenha de ser apresentado como um valor com conteúdo positivo, no sentido de que lhe seja atribuído um certo epíteto de valor positivo: “bom”, “bonito”, etc.; porque os epítetos podem ser, ao contrário, inteiramente negativos – e o herói pode ser malvado, mísero, vencido e derrotado sob todos os sentidos e, todavia, é sobre ele que minha atenção interessada se concentra na visão estética, e é em volta dele, do mau, que, apesar de tudo, se situa completamente, tanto ao redor de um único centro de valores, quanto sobre o plano do conteúdo, ou melhor, sobre todos os aspectos. Você não ama um ser humano porque é bonito, mas ele é bonito porque você ama. É nisso que está o caráter da visão estética (BAKHTIN, 2010, p. 124/25).

O ser humano é o centro do pensamento da citação. A visão estética só pode existir através da relação entre seres humanos e seus valores. Diferente do real, em que o *eu* e o *outro* dependem do contexto e das motivações para desdobrarem o diálogo, a obra de arte, enquanto resultado concreto do ato estetizante, compreende a uma gama de valores para onde o interesse é lançado, e nisso não importa se as características são positivas ou negativas.

O “mau” de que trata o autor nos interessa nesta tese não no sentido maniqueísta, mas no plano volitivo-emocional onde se localiza a violência, à medida em que ela abrange a negação do outro como ser humano dotado de raciocínio entre outros aspectos já discutidos. Os atos violentos que analisaremos doravante fazem parte da arquitetônica da violência no cinema literário brasileiro. Nosso entendimento deles é atravessado pela filosofia da percepção de Merleau-Ponty:

os outros homens nunca são puro espírito para mim: só os conheço através de seus olhares, de seus gestos, de suas palavras, em suma, através de seus corpos. Certamente, para mim, *um outro* está bem longe de reduzir-se a seu corpo. Um outro é esse corpo animado de todos os tipos de intenções, sujeito de ações e afirmações das

quais me lembro e que contribuem para o esboço da sua figura moral para mim (2004, p. 43, *grifos do autor*)

Quando estamos diante de um ser estético, ou herói, nossa percepção dele conclama os elementos tratados pelo autor. A pureza de espírito da citação diz respeito ao homem em relação a si mesmo e seu conhecimento, o *outro*, em oposição não é conhecido, mas percebido. Essa percepção só pode ser alcançada diante de elementos visuais (olhares, gestos, o corpo físico em si), verbais (a palavra), intencionais e ações que o *eu* interpreta a partir da lembrança de suas ações, sua frequência no mundo. Essa construção do *outro* no *eu* é um retorno a *si*.

No âmbito tanto da literatura quanto do cinema, autores criadores, leitores e espectadores frequentam inúmeros outros de variadas formas. A violência é percebida através dos atos dos personagens (os heróis), da palavra dirigida a eles e como seus universos são dispostos seja por meio das palavras ou da composição do plano fílmico.

Na esfera da literatura brasileira, de forma geral, a violência também é delegada a um segundo plano para a exaltação de características mais positivas. Concordamos com Ginzburg que “uma percepção crítica de nosso passado histórico violento permite perceber que a violência não tem na vida brasileira apenas um lugar casual, ou acidental; ela tem uma função propriamente constitutiva” (2012, p. 241). Encontramos essa característica em *Cidade de Deus*, especificamente na sequência da alucinação de Barbantinho e Busca-Pé:

Já iam embora quando a lua se transformou em sol de meio-dia, as casas e os apartamentos deram lugar a um imenso campo, os outros casarões tomaram a aparência de novos, o rio tornou-se mais largo, com água pura e jacarés nas margens. Os dois ficaram com um grito estrangulado na garganta que não se permitia explodir. Viam os negros trabalhando nos engenhos de açúcar, nas fazendas de café. O chicote repenicava no lombo. O bosque de Eucaliptos avolumou-se, tinha agora um ar imperial. Lá na altura da praça Principal surgiu uma fonte onde dezenas de negras lavavam roupa. No casarão da Fazenda do Engenho D'Água, observaram o entra-e-sai na cozinha de sinhá Dolores nos preparativos da festa de aniversário da esposa do barão da Taquara.

Lá vinha o barão em seu alazão, comandando pessoalmente os negros no transporte de um piano de cauda que ele mesmo mandara buscar em Paris para presentear a aniversariante. Quarenta negros no transporte daquela formosura (LINS, 1997, p. 177).

O recorte aparece perto do final da primeira parte, *A história de Cabeleira*, e antecede a cena que está na abertura do romance, momento em que os dois personagens saem do casarão mal-assombrado. A memória coletiva dos dois leva-os às longínquas raízes que explicam seus lugares na periferia do Rio de Janeiro e da sociedade escravista. Aos barões, os engenhos, as lavouras de café e o piano parisiense; aos negros, o chicote, o trabalho no sol a pino e o grito estrangulado na garganta. Assim, depreendemos que a violência faz parte da formação do país.

Além dos senhores e sinhás, lembramos também do passado colonial com o massacre físico e social de comunidades indígenas e do viés político erigido dos sucessivos golpes de Estado.

No horizonte da autoria, caso de Lins, “a tradição patriarcal e escravista foi responsável, em sua violência estrutural, pelo estabelecimento de dificuldades para mulheres, negros e pobres receberem condições para a produção literária” (GINZBURG, 2012, 217). Dessa maneira, boa parte dos textos basilares da literatura do país saiu da pena de autores que delegaram a violência constitucional a segundo plano ou mesmo a ignoraram, mantendo, assim, o mito do brasileiro sorridente e feliz.

Ao deslocarmos nossa atenção para o cinema, os filmes brasileiros deram a ver a violência. Ao olharmos para a produção dos últimos 50 anos, temos um conjunto de longas-metragens e curtas-metragens que

colocam em debate uma corrosão do espaço social, uma crise na construção da cidadania, evidenciando o loteamento das zonas de poder pelo crime organizado. Os núcleos urbanos se mostram uma versão nova de um Brasil extra-legal que antes se fazia visível nos espaços rurais focalizados pelo Cinema Novo, que dissecou o coronelismo e o latifúndio, a geografia da fome, o mundo de beatos e cangaceiros, temas que são ainda trabalhados pelo cinema brasileiro, mas agora em outra chave” (XAVIER, 2006, p. 56).

Os aspectos elencados acima formam um panorama da violência tanto social quanto física que foi parar nas telas. Elas nos fazem voltar às bases do cinema literário nacional com *Os estranguladores*, que vimos no capítulo anterior. Apesar desse despertar para a violência, as elites e os poderes que gerenciam a arte nacional preferiram voltar seus olhos (e seu dinheiro) para filmes que corroboram a não violência e o povo ordeiro, fato que assistimos, principalmente, nas populares chanchadas. Estas, por seu turno, reforçam justamente o mito e sua naturalização retratando atos de profunda violência envernizados pelo humor, o que dá a falsa e perigosa impressão de que está tudo tranquilo e em ordem na relação desproporcional e estereotipada entre o *eu* e *outro* em uma sociedade brasileira oligárquica, fato que assistimos nos filmes protagonizados pelos atores Oscarito e Grande Otelo nas décadas de 1940 e 1950.

Enquanto impera a constante negligência voltada ao tratamento estético da violência nas duas artes em discussão, nosso debate crítico e analítico segue por outro caminho e propõe a investigação justamente dos atos de violência no cinema literário. Para que possamos identificar os atos e situá-los, propomos dividi-los em três níveis de percepção: a violência externalizada, a violência sutil e a violência antropofágica. Nossa visada recai sobre obras essenciais da nossa consciência cinêmica, os filmes *Ganga bruta* e *Limite*, e o movimento iniciado pela *Revista de Antropofagia*.

2.4 Violência externalizada

A violência externalizada no cinema literário diz respeito às marcas visíveis (armas, agressões físicas) e audíveis (ofensas, palavrões) dos atos violentos que ferem o oponente, exterminam vidas e transformam o corpo e o espaço abruptamente. Ela se assemelha com o que é reconhecido como a violência nas vias de fato e, geralmente, utiliza instrumentos próprios, como armas de fogo, bombas e facas para a execução do ato e a plena concretização do evento. Essa especificidade é justamente a que vai parar nas páginas policiais de jornais e a que o cinema de ação, por exemplo, se apropria.

Optamos pelo termo externalizar em razão de englobar algo que está no interior e que, de alguma forma, é trazido para o exterior. Reside no termo um processo, uma travessia de sentimentos e reflexões (técnicas e políticas). O *eu* e o *outro* se chocam, primeiramente, no interior do sujeito que pratica o ato e, depois, sofrem as consequências, têm suas respostas. São relações dialógicas da violência, pois, quando externalizadas e levadas para o embate, propõem um diálogo também violento.

Constatamos essa especificidade em *Vidas secas*, livro escrito por Graciliano Ramos e originalmente publicado em 1938. Alguns atos da violência externalizada estão na passagem em que Fabiano é preso pelo soldado amarelo: “Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere” (RAMOS, 2008, p. 31).

A prisão do personagem leva ao evento tortura, neste os instrumentos facão e a força física dos soldados são utilizados para agredir Fabiano. A ação externaliza a raiva do soldado amarelo, “que era autoridade e mandava” (RAMOS, 2008, p. 31), por ter perdido no jogo de baralho para o torturado. Na cena, temos um abuso de poder da justiça em que seus membros violam a integridade física e os direitos de um homem: “a condição humana em *Vidas secas* é degradada” (BASTOS, 2008, p. 131).

Expandimos um pouco mais essa ideia a partir de *Ganga bruta*, de Humberto Mauro lançado em 1933, considerado por Glauber Rocha (2003) como uma poesia visual com requintes de Ramos. *Ganga bruta* se vincula ao cinema literário por causa do intercâmbio estético entre as duas artes sinalizado por Rocha e difundido pelo Cinema Novo:

Guiado pela intuição, Mauro é dissonante e a raiz de sua montagem é a vivência. *Ganga bruta* não é um filme tranquilo; é um clássico às avessas. Sendo expressionista nos cinco primeiros minutos (a noite de casamento e assassinato da mulher pelo marido), é o

documentário realista na segunda sequência (a liberdade do assassino e seu passeio de bonde pelas ruas), evolui para *western* (o bafafã, com pancadaria geral no melhor estilo de um John Ford), cresce com a mesma força do cinema clássico russo (a posse da mulher, de notações erótico-freudianas na montagem metafórica da fábrica de ação) e, se na discussão entre o noivo e o marido criminoso no primeiro anticlímax a evidência cenográfica lembra outra vez o expressionismo alemão, todo o final é construído no clima de melodrama de aventuras” (ROCHA, 2003, p. 52)

Conforme a citação, temos várias abordagens reunidas para a construção do filme. O engenheiro civil Marcos Rezende (Durval Bellini) mata a esposa a tiros na noite de núpcias e é absolvido por unanimidade do júri, passagem mostrada em páginas de jornais lidas por transeuntes da cidade. Apesar dessa morte já trazer as marcas da violência externalizada, lançamos nosso foco na sequência da briga no bar:



Figura 13: Plano detalhe da faca
Fonte: filme *Ganga bruta* (00:27:06)



Figura 14: Plano detalhe do revólver
Fonte: filme *Ganga bruta* (00:27:17)



Figura 15: Plano médio do embate físico
Fonte: filme *Ganga bruta* (00:27:30)



Figura 16: *Plongée* da saída do bar após a briga
Fonte: filme *Ganga bruta* (00:28:03)

As figuras agregam metonimicamente muitas das discussões que fizemos até aqui. Elas ajudam a compreender a tomada de consciência cinêmica através das camadas elencadas por Rocha acerca do *western* e da composição dos planos, algo que, em 1933, era inovador para

as produções nacionais, afinal planos detalhes como das figuras 13 e 14 exigiam lentes mais robustas e criatividade na execução. A sequência também apresenta atos violentos em um evento (a briga) em que são acionados instrumentos como faca e revólver. Após o final do embate, vemos Marcos (o vencedor) em plano aberto em *plongée* no auge de sua força física e virilidade carregando seus opositores já abatidos para fora do lugar (fig. 16).

Para além dos atos no evento e da importância do filme, as relações dialógicas dos seres estéticos revelam muito da violência constitucional discutida por Chaui e Ginzburg. Marcos pertence à elite das empreiteiras no sudeste brasileiro da época. É um jovem burguês que matou a esposa e foi inocentado pela elite, ganhou refúgio para se recuperar do trauma e se tornou patrão no interior. Na briga do bar, ele desce do alto de seu escritório para entrar no espaço insalubre onde seus empregados bebem, jogam sinuca e fumam. No final do evento, ele vence apenas com a força física enquanto os empregados jogam sujo e sem caráter com facas e revólveres escondidos. A tessitura desse herói nutre a ideia de que a classe de operários sempre perderá para o patrão inteligente e honesto que estava brigando apenas para externalizar suas amarguras amorosas. São os valores de uma elite oligárquica, verticalizada, com raízes coloniais escravistas e detentora da justiça.

Enquanto a violência externalizada de *Vidas secas* denuncia o pequeno poder da elite da justiça no interior do país, o filme e Mauro eleva a elite industrial que vive nas grandes cidades e refresca a consciência pesada no interior, onde briga com seus subjugados e termina nos braços da mocinha apaixonada. O livro e o filme abordam duas dimensões de atos violentos externalizados por personagens emblemáticos da violência que já apresentamos. Ainda nesse viés comparativo, Mauro e sua visão estética cinematográfica foram exaltados pela elite política e conclamados por Getúlio Vargas a dirigir *O descobrimento do Brasil* em 1936. Enquanto isso, no mesmo ano, Graciliano Ramos foi preso.

No nosso *corpus* investigativo, *Cidade de Deus* é o que mais emprega a violência externalizada, como vemos nas figuras abaixo:



Figura 17: Dadinho mira Marreco
Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:09:58)



Figura 18: Cabeleira assalta o Motel Miami
Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:12:39)

O armamento dos personagens no romance e no filme é uma constante em quase todos os núcleos narrativos, como visto nas figuras e nesta passagem do livro: “combinaram que o dinheiro seria destinado à compra de armas e munição. Haviam comunicado ao Faquir que sábado pela manhã estariam no botequim Porta do Céu para fazer a transação” (LINS, 1997, p. 103). No trecho literário, Cabeleira e Marreco elaboram o plano de investimento em armas e munições após o sucesso do assalto aos cinco táxis. O resultado do evento anterior produziria mais violência. O momento, no livro, é fundamental para o processo de poder bélica dos bandidos da Cidade de Deus. Em cada uma das três partes, o aumento da violência está intimamente conectado à sofisticação das armas e ao aperfeiçoamento das estratégias de assalto e de proteção das bocas de fumo. Na figura 17, Dadinho (Douglas Silva) mira Marreco (Renato de Souza) em uma “brincadeira” que, pouco tempo depois, se concretiza no assassinato deste último. A figura 18 apresenta o mesmo revólver da anterior, mas agora nas mãos de Cabeleira durante o assalto ao Motel Miami, que fora planejado por Dadinho e executado pelo Trio Ternura, do qual Alicate (Jefechander Suplino) era um dos integrantes.

Os atos de violência externalizada no cinema literário exploram os instrumentos e dinamizam a ação, revelam as intenções dos personagens e movimentam vendetas, duelos e guerras em traduções coletivas realizadas por artistas que utilizam técnicas e estilos para criarem esses efeitos. De forma sintética, a relação violenta é imediatamente reconhecida, diferente dos atos sutis, que nos concentramos a seguir.

2.5 Violência sutil

Os significados vinculados ao termo “sutil” estão relacionados ao que é quase imperceptível, delgado, fino, sensível ao toque e à apreensão. Esses aspectos propiciam uma violência quase contrária à externalizada. A violência sutil é imperiosa quando levamos em consideração o que Chauí e Ginzburg escreveram, ou seja, ela surge como parte de um sistema, como algo natural não percebido, por isso mesmo, praticado sem limites. Além dessa camada, digamos, mais social e visível, a violência sutil ganha terreno fértil na psicologia humana.

Identificamos a visão estética dos atos da violência sutil em um dos filmes que formam o pilar da cinematografia brasileira: *Limite* (1931). O longa-metragem de Mário Peixoto é exemplar de como os movimentos cinematográficos foram assimilados por artistas brasileiros que andavam pela Europa no período das vanguardas da década de 1920. Apesar da importância, o filme desapareceu do público e da crítica durante décadas. Por exemplo, Paulo Emílio Sales Gomes não tinha o assistido até os momentos fundamentais de sua produção

intelectual e chega a escrever apenas um desdenhoso “filme que adquiriu prestígio quase lendário” (1996, p. 70).

Enquanto, na literatura, as vanguardas motivaram o movimento antropofágico que veremos no próximo tópico, no cinema elas ganharam imagem definitiva no filme de Peixoto. Consoante o cineasta no documentário *Onde a terra acaba* (Sérgio Machado, 2002), a obra surgiu para ele quando vira a capa da revista semanal francesa *Vu*, em 1929, que apresentamos em um painel composto por recortes de *Limite*, *Um cão andaluz* e *O invasor*.



Figura 19: Capa da revista *Vu*
Fonte: www.escrevercinema.com



Figura 20: O olhar surreal de Olga Breno
Fonte: filme *Limite* (01:52:34)



Figura 21: O olhar surreal de Simone Mareuil
Fonte: filme *Um cão andaluz* (00:01:35)



Figura 22: O olhar surreal de Ivan
Fonte: filme *O invasor* (01:29:54)

Na figura 19, temos a capa de *Vu* e na 20 sua tradução coletiva realizada por Peixoto, pelo fotógrafo Edgar Brasil e pela atriz Olga Breno. Em *Vu e Limite*, uma mulher está enleada a mãos masculinas algemadas. Não há violência explícita, mas sim uma metáfora sobre ela. O olhar da mulher e seu alheamento são índices sutis de uma relação destrutiva a que ambos estão presos. Marcondes considera que “as possibilidades de abertura desta alegoria são muitas, mas basicamente a imagem expressa a limitação em si, que é instituída pela relação com o *outro*, um agente cerceador. O mistério do *outro*, do *objeto*, é o terror da subjetividade, do eu” (2008, p. 75). A algema e as mãos do homem revelam o medo e a angústia que limitam a existência psicológica da mulher em um vínculo pleno de violência sutil.

Como já escrevemos, Peixoto atualizou as vanguardas cinematográficas europeias no Brasil. Encontramos uma referência em *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, França, 1929), criado por Luis Buñuel e Salvador Dalí. O olhar fixo dirigido ao público e a dominação destrutiva aparecem na figura 21, em que a personagem está prestes a ter o globo ocular cortado pela navalha do amante. Também encontramos essa composição em *O invasor*.

A figura 22 mostra o olhar de Ivan (Marco Ricca), cena extraída da sequência do diálogo em que ele se entrega à polícia. O personagem está no auge do surto psicológico causado pela consciência pesada em razão de ter comprado o assassinato do sócio, Estêvão, e pelo medo de ser o próximo assassinado. O olhar revela seu estado mental, seu desmantelamento interior construído ao longo de toda a obra por uma amálgama de atos violentos sutis como desconfiança, fraude, medo, sentimentos de culpa e arrependimento, invasão e vulnerabilidade.

No livro, a descrição desse momento é a seguinte: “talvez pensassem que aquilo tudo não passava de um delírio, narrado por um desequilibrado com sangue coagulado na testa” (AQUINO, 2002, p. 123). As palavras delírio e desequilíbrio refletem a imagem que Ivan tem de si mesmo, seu estado psicológico em frangalhos e sua fraqueza por não saber lidar com assuntos que fazem parte do lado podre da cidade de São Paulo. O ato violento externalizado no assassinato de Estêvão foi a semente para os atos sutis tanto vividos (a presença de Anísio na empreiteira) quanto imaginados por Ivan (a desconfiança).

A violência sutil não é facilmente percebida, por isso sua duração é maior e suas marcas são profundas no mundo psicológico dos personagens, na opressão dos espaços em que transitam e no temor que vivenciam. Nos três filmes citados, os atores estão no centro metaforicamente presos pelas laterais da composição em *close-up*, escolha que deixa o público

mais próximo dos sentimentos e das reações dos personagens. É necessário ver mais de perto para enxergar os horrores e o caos que tumultuam o universo íntimo dos seres-personagens.

A seguir, passamos para a última perspectiva de nossa arquitetura da violência, a antropofágica. Nos demoraremos um pouco mais em seu tópico em razão de sua relevância para a cultura brasileira e sua complexidade constitutiva e histórica, visto que foi recepcionada e registrada pelos colonizadores como ritual primitivo e, no início século XX, simbolicamente resignificada pelo grupo da *Revista de Antropofagia*.

2.6 Violência antropofágica

Os embates que surgiram entre o *eu* e o *outro* no período colonial e os contrastes entre o mundo do europeu e o da população que já habitava nosso território são fundamentais para compreendermos a arquitetura da violência antropofágica. Nela, os atos violentos atravessam camadas de enfiamento, guerra, captura e celebração da vitória a partir do consumo da carne do inimigo. Aqui, nós os estudamos em duas frentes: uma ritualística e outra simbólica.

Temos acesso à antropofagia ritual praticada entre as sociedades indígenas do território conhecido hoje como Brasil apenas através de registros escritos e visuais realizados por cronistas e religiosos, mais particularmente os da Companhia de Jesus. Nessa seara em que a palavra última (e única) é a do colonizador, concordamos com Sérgio Buarque de Holanda:

a tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem (1995, p. 31)

O brasileiro surge como extensão de uma cultura a que ele não se integra, ao mesmo tempo que busca constituir uma própria. Antes da chegada e instalação definitiva dos navegantes, as sociedades indígenas já tinham suas próprias práticas para as capturas de inimigos, sua incorporação à comunidade como cativo e seu abate em cerimônias. Esse modo de viver gerou profundos estranhamentos entre os distintos *eus* e *outros* que iniciavam um relacionamento fundado na violência exploratória e predadora.

Os relatos de Staden traduzem o discurso europeu sobre esse o período. Em 1554, quando esteve sob domínio da nação Tupinambá, ele escreveu: “o filho do rei atou-me as pernas em três lugares, obrigando-me a pular com os pés juntos. Riam-se disso e diziam: ‘*ahi vem a nossa comida pulando*’” (STADEN, 1930, p. 78). O alemão era o inimigo capturado que seria celebrado de acordo com as etapas cerimoniais que Fernandes organiza em seis categorias fundamentais: “a) ritos de separação da vítima; b) ritos de inculpação da vítima; c) ritos de preparação da vítima; d) ritos de captura simbólica da vítima; e) ritos de vingança simbólica da vítima; f) ritos de execução” (2006, p. 322).

Nos seis ritos, o grupo realiza sua vingança processual. Desde a separação da vítima (o *outro*) até sua execução. Como desdobramento da execução, temos estes objetivos: 1) efetivar a “destruição” da vítima; 2) impedir que seu “espírito” se torne nefasto para o sacrificante e para a coletividade, enquanto o “primeiro objetivo era conseguido através da antropofagia ritual; o segundo, em parte por meio dela, mas especialmente por intermédio dos ritos de purificação do sacrificante ou ritos de renovação” (FERNANDES, 2006, p. 336). A partir dessas descrições, compreendemos o caráter simbólico, ritualístico e espiritual da antropofagia.

Os principais atos do ritual (evento) antropofágico foram testemunhados por Staden e desenhados por artistas de nacionalidades distintas, caso de Theodor de Bry (Bélgica), André Thevét, Jean de Léry (França) e Albert Eckhout (Holanda). Nas figuras 23 e 24, temos as concepções espaciais e a organização para o preparo da carne. A de Thévet acrescenta mais prisioneiros à cena e se preocupa com a preparação do corpo para ser assado, enquanto Bry focaliza sua ilustração no ato de comer. Separados por quase um século, Léry e Eckhout se concentram em apenas um personagem e colocam algum indício do ritual na cena, a cabeça ao pé do arco (fig. 25) e os pedaços de pé e mão carregados pela mulher Tapuia (fig. 26).



Figura 23: *Canibalismo*, por Theodor de Bry
Fonte: *Americae tertia pars* (1592)



Figura 24: *Ritual canibal*, por André Thevét
Fonte: *Singularidades da França Antártica* (1557)



Figura 25: *Guerreiros Tupinambá* (1600), de Jean de Léry
Fonte: brasil500anos.ibge.gov.br



Figura 26: *Mulher Tapuia* (1641), de Albert Eckhout
Fonte: www.institutoricardobrennand.org.br

O percurso pictórico certifica que, em pequenas quantidades, o ritual antropofágico desaparece da vida dos índios. A essa vertente imagética somamos a filosófica. Michel de Montaigne (1533-1592), em sua recepção dos atos e das histórias antropofágicas dos Tupinambá propõe uma resposta a Platão em que diria estas palavras:

é uma nação – diria eu a Platão – na qual não há nenhuma espécie de tráfico, nenhum conhecimento das letras, nenhuma ciência dos números; nenhum nome para o magistrado, nem para a superioridade política; nenhum uso da servidão, da riqueza ou da pobreza; nenhum contrato, nenhuma sucessão, nenhuma partilha, nenhuma ocupação senão ociosa, nenhum respeito de parentesco senão o da comunidade, nenhuma vestimentas, nenhuma agricultura, nenhum metal, nenhum emprego do vinho ou trigo. As palavras mesmas que significam a mentira, a traição, a dissimulação, a avareza, a inveja, a detração, o perdão, são inauditas. Quão distante acharia ele a república que imaginou dessa perfeição: “*viri a diis recentes (Homens recém-criados por Deus, Sêneca)*” (MONTAIGNE, 2009, p 54/5).

O filósofo expõe o choque entre os modos de ver o mundo e as organizações sociais possíveis e mais próximas da criação, da origem. Smith (2009), a partir de sua leitura de Montaigne, afirma que o contato com os habitantes do Novo Mundo faz o Velho olhar para si, pois havia, então, um outro para ser comparado, e este, para seu espanto, também era humano, mas fora rebaixado discursivamente a primitivo. O fragmento de Montaigne exalta as diferenças entre os povos descobertos e os de seu continente, há tempos desgastado. A civilização-espelho

vive mais perto da natureza (explicitado na citação de Sêneca), fato que coloca evidência a república platônica em pleno acontecimento sem a ajuda do continente europeu.

Nesse âmbito de encontro e de testemunho do outro, Lévi-Strauss, já no século XX, relativiza: “quando cometemos o erro de ver o selvagem como exclusivamente governado por suas necessidades orgânicas ou econômicas, não percebemos que ele nos dirige a mesma censura e que, para ele, seu próprio desejo de conhecimento parece melhor equilibrado” (1989, p. 17). Dessa maneira, o olhar tende a ser mais equânime e não de uma entidade superior, como podemos ler neste trecho de uma carta datada de 10 de junho de 1557 escrita pelo religioso Blasquez, em que este fala das casas Tupinambá: “escuras, fedorentas e afumadas, em meio das quaes estão uns cantaros como meias tinas, que figuram as caldeiras do inferno [...]. Suas camas são umas redes podres com a ourina, porque são tão preguiçosos que ao que demanda a natureza se não querem levantar” (1988, p. 199). As semânticas negativas de escuro, fedorento e afumado levam à concepção de um lugar primitivo. É uma recepção eurocêntrica que reduz o *outro-diferente* (uma coisa).

Como vimos até aqui, o conhecimento sobre os povos antropófagos constrói um discurso hostil e fundamentado no *outro* – selvagem e primitivo. Os registros são unilaterais e com segundas intenções, como fomentar e justificar o povoamento. Apesar disso, a antropofagia teima em sobreviver. Lestringant tem uma leitura instigante sobre isso:

o que fazer do apetite do canibal por seu semelhante? Montaigne, desde o início, [...] recusara a hipótese de nutrição. A carne do prisioneiro que se vai devorar não é de modo algum um alimento; é um signo. É precisamente esse signo que o vencedor ingere e faz seu. A manducação do corpo do outro não traz nenhum aporte nutritivo, não busca crescimento de força ou de carne, mas articula-se, em última instância, com uma pura transmissão verbal (1997, p. 154/55).

A proposta de Lestringant sobre o signo é de grande valor para pensarmos a *Revista de Antropofagia* como meio e arena para a continuação produtiva do ritual. O inimigo morto feito comida e compartilhado por todos em uma celebração coletiva é um signo de vingança, de vitória sobre o oponente e de seu aproveitamento, momento em que o *eu* e o *outro* se fundem, se encontram. Esse é o resultado essencial de um diálogo constituído pela manducação – a educação do ato de comer. Lestringant também afirma que, após a imagem de povos canibais atravessar o pensamento do filósofo francês e ir parar em seus *Ensaio*s, Montaigne consegue desencarnar a antropofagia e, “livre e fraterno cidadão de uma utopia natural, o canibal do Brasil não suscita mais horror” (1997, p. 164). Para os estrangeiros, os rituais saem do horizonte do

medo e do horror e se inscrevem no roteiro do exótico, enquanto os brasileiros buscam se vincular às origens ameríndias.

A partir das trocas interculturais que vários artistas brasileiros fizeram durante suas estadias pela Europa em época de vanguarda (o que, a princípio, parece contraditório), o movimento antropofágico começou a ganhar forma. Costa assevera: “Quatro séculos de carne de vaca! Que horror!” (1976 [maio de 1928], p. 08). Durante o tempo em que o antropófago esteve recalcado pelo processo civilizatório, a carne de vaca substituiu a humana, mas agora bastava. Era necessário um desrecalque histórico, como diria Antonio Candido (2006), para voltarmos ao passado e atualizá-lo.

O intercâmbio cultural ganha materialidade editorial na *Revista de Antropofagia*. Esse espaço de divulgação de arte, reflexão filosófica e provocação, sob a direção de Raul Bopp, lançou vinte e seis volumes divididos em duas edições totalmente distintas produzidas entre 1928 e 1929. A publicação era conduzida por um pensamento em progresso que agia “contra as elites vegetais” (ANDRADE, (1976 [maio de 1928], p. 07), afirmava e estimulava o fim do *stop* do pensamento civilizador e o *play* de ato antropofágico simbólico.

Segundo Campos (1976), os suportes da *Revista de Antropofagia* são alterados e o espaço das matérias é reduzido. Ademais, a ideia de edição delinea as duas fases da publicação: 1ª edição composta por 10 volumes, em formato de revista mensal (de maio de 1928 a fevereiro de 1929); e 2ª edição, com 16 volumes presentes como suplemento jornalístico do Diário de São Paulo (de 17 de março a 1º de agosto de 1929).

No primeiro número da 1ª edição, lemos este aviso: “Nota insistente: A ‘Revista de Antropofagia’ não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago” (MACHADO, 1976, p. 08). A ideia de que a publicação só tem estômago é um sinalizador para pensarmos a articulação dos textos que a compõem e o diálogo com outras manifestações artísticas, como a pintura e a música. A metáfora do estômago torna-se basilar de todo o processo. Os artistas se unem a partir desse órgão corporal e transformam-no em uma imagem a ser disseminada pelas manifestações artísticas.

Um dos mentores intelectuais da publicação foi Freud, principalmente o texto *Totem e tabu*, de 1913, do qual retiramos este fragmento:

“tabu” é igualmente, tanto as pessoas como os lugares, objetos e estados passageiros, que são depositários ou fonte dessa misteriosa característica. Também se chama tabu a proibição que deriva dessa característica; é denominado tabu, enfim, conforme seu sentido literal, algo simultaneamente sagrado, acima do habitual, e perigoso, impuro, inquietante.

Nessa palavra e no sistema que ela designa se exprime algo da vida psíquica, algo cujo entendimento ainda não está ao nosso alcance. Antes de tudo, parece difícil nos aproximarmos desse entendimento sem examinar a crença em espíritos e demônios, peculiar a essas culturas tão remotas (2012, p. 48).

A questão sobre o tabu no fragmento apareceu modestamente na primeira dentição e teve maior destaque no *Manifesto antropófago*, porém ela se prolonga na segunda dentição (17 de março a 1º de agosto de 1929). Oswald de Andrade, assinando como Freuderico, constrói novas camadas para a antropofagia enquanto movimento intelectual e social. Ele escreve assim: “que é antropofagia? A absorção do ambiente. A transformação do tabu em totem [...]. A antropofagia ordena o sentido biológico. Absorve sempre e diretamente o Tabú” (FREUDERICO [Oswald de Andrade], 1976 [17 de março de 1929, nº 01, 2ª dentição]). O tabu é aquilo que está escondido nas entranhas do brasileiro e o impede de ser ele próprio. Oswald da Costa, sob o pseudônimo de Tamandaré declara: “aqui nos encontrarão sempre contra a falsa arte, contra a falsa moral, contra a falsa cultura. Contra o Ocidente sempre”.

Para Vivacqua, “antropofagia é a verdadeira revelação da terra, pelo homem gostoso, levando á vida brasileira – o bom principio da vida” (1976 [01 de maio de 1929, nº 7, 2ª dentição]). Isso é possível somente se religarmos nossos laços com o que ficou nos escombros durante os anos de colonização e sua sucessão. Nesse sentido, os antropófagos continuam “a tradição caraiba interrompida pela descoberta e durante quatro seculos sufocada pela influência perniciososa da conquista espiritual” (COSTA, 1976 [01 de maio de 1929, nº 9, 2ª dentição]).

O nº16 da segunda dentição, que saiu como 15, encerrou a periodicidade da publicação. Lemos esse “erro” de digitação/editoração como uma elegante continuidade das ideias do volume anterior, que nunca disse tudo o que queria dizer, como se estivesse para ser reeditado enquanto a antropofagia fizesse parte da intelectualidade brasileira. As duas dentações se tornaram um espaço criativo, irônico e revolucionário em que era possível pensar nosso povo em uma realidade paralela do que poderia ter acontecido se a colonização não tivesse tomado os rumos que conhecemos. A *Revista de Antropofagia*, embora tenha deixado de ser publicada, estabeleceu uma rede responsiva que precisou hibernar para florescer nos movimentos artísticos das décadas que a sucederam, em que a publicação foi eclipsada pelo *Manifesto Antropófago*.

Sobre isso, estamos alinhados com Rocha quando este afirma que “para atualizar a leitura do *Manifesto Antropófago*, é preciso *desnacionalizá-lo* e *desoswaldianizá-lo* (2011, p. 654). O crítico também assevera que, “se for necessário, deve-se, por assim dizer: ‘sacrificar’ a personalidade onipresente de Oswald, a fim de resgatar a potência reflexiva da antropofagia” (2011, p. 648). Com o passar dos anos, ele foi incorporado ao raciocínio do país. Isso revela

que seu vigor simbólico “se relaciona com a capacidade de enriquecer-se através da assimilação alheia” (ROCHA, 2011, p. 654).

Em nosso caso, atualizamos não apenas o *Manifesto*, mas também a *Revista* compreendida a partir da violência antropofágica que encontramos nos contos de *Pólvora, gorgonzola e alecrim*, escrito por Lusa Silvestre, e no filme *Estômago*.

O conto *Areias* atualiza a antropofagia no século XXI. O texto narra o embate entre dois candidatos a prefeito da pequena cidade que empresta o nome ao título: o fazendeiro Medeiro Vaz e o frentista Aurílio. Ressaltamos que aprofundaremos mais aspectos sobre a obra no capítulo seis, todavia uma das passagens dela dialoga diretamente com este momento da nossa discussão; trata-se da cena do churrasco, de que recortamos este fragmento: “Metade da cidade tava ali, carneando, a outra metade tava ali também – trabalhando. Churrasco perto do campo de futebol da fazenda do Medeiro Vaz. Tinha a fogueira, tinha o barril de chope, tudo nos conformes dos conformes” (SILVESTRE, 2005, p. 71).

O churrasco celebrativo da vitória do candidato foi servido com a carne de seu inimigo político, Aurílio, e da namorada, Nadinha. Assim, a iguaria apreciada pelos convidados nada mais era do que carne humana assada. Esse fato tem a ver com uma das características da violência antropofágica, qual seja, a celebração da vitória sobre o oponente, ou inimigo, comendo sua carne, compartilhando-a e nutrindo o corpo físico do indivíduo ou da coletividade com a essência do abatido (o *outro*). Nessa leitura, acompanhamos o evento ritualístico e seus atos violentos.

No que concerna à instância simbólica, selecionamos estas partes do roteiro cinematográfico e do filme *Estômago*:

43. INT. AÇOUGUE NO MERCADO - DIA

Eles andam mais um pouco, estão agora na frente do açougue. Giovanni cumprimenta o açougueiro, Zé Português, e passa para o lado de dentro do balcão.

GIOVANNI

Bom dia, Zé. Zé Português. Nonato. Nonato é assistente meu, lá no restaurante.

ZÉ PORTUGUÊS

Tá aprendendo, é?

GIOVANNI

Tou ensinando, vamo ver se ele aprende. Vou lá trás mostrar umas coisa pra ele.

44. INT. FRIGORÍFICO DO AÇOUGUE - DIA

Eles se dirigem para a parte detrás, onde se encontram grandes pedaços de boi sendo destrinchados. Giovanni vai explicando como cortar um boi.

GIOVANNI

Isso aqui, Nonato, isso aqui é a arte da arte. Separar a carne do boi (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 171/73).



Figura 27: Nonato/Alecrim e a carne bovina
Fonte: filme *Estômago* (01:06:13)



Figura 28: Giovanni e Nonato/Alecrim
Fonte: filme *Estômago* (01:06:14)

O fragmento do roteiro, escrito pelo próprio Silvestre em parceria com Marcos Jorge e Claudia Natividade, se concentra na chegada de Giovanni (Carlo Briani) e Nonato/Alecrim ao açougue para uma aula sobre cortes da carne. Giovanni é italiano e o açougueiro que os recebe é o Zé Português, as duas nacionalidades europeias representadas pelos nomes no roteiro mediam o aprendizado do cearense Nonato/Alecrim, brasileiro miscigenado e retirante nordestino. A arte praticada pelos estrangeiros é assimilada pelo brasileiro nato, que compreende à sua maneira (sua manducação). Por exemplo, em uma comparação feita por Giovanni entre o filé mignon e a bunda da mulher, Nonato/Alecrim entende que “o filé mignon é na bunda” (00:01:06:25) do boi abatido.

As duas imagens do filme mostram o personagem “estudando” a carne. Na figura 27, ele, em *close-up*, olha atentamente para a carne, enquanto na segunda (fig. 28) acontece um plano médio focado em Giovanni com os braços cruzados e, ao fundo, Nonato/Alecrim na mesma posição, o que reforça a atmosfera de aprendizagem. Escolhemos essa parte do roteiro e do filme por ela evocar os 400 anos em que o antropófago ficou à base de “carne de vaca” denunciada por Costa na *Revista de Antropofagia*, o que levou ao recalque profundo e ao adoecimento do brasileiro, antropófago por natureza. A partir do ensinamento sobre a carne de vaca, Nonato/Alecrim consegue cozinhar a carne humana, ao final do filme, e iniciar sua ascensão na prisão. Ou seja, ele “devorou” o conhecimento estrangeiro, deglutiu e assimilou-o enquanto instrumento de libertação por meio de atos violentos em eventos de antropofagia.

A pontual análise nos coloca diante da atualização ritualística e simbólica da violência antropofágica no cinema literário. Os atos violentos, nesse caso, levam ao encontro e à comunhão possível (seja no nível físico ou intelectual) entre o *eu* e *outro*, visto que essa relação se projeta para o futuro ao ser transformada desde o primeiro contato até a assimilação. Ela é inacabada. Isso nos faz recordar Oswald de Andrade e sua afirmação de que o “homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos – o Amor onde ganha, a Morte onde perde. Por isso, inventou as artes plásticas, a poesia, a dança, a música, o teatro, o circo e, enfim, o cinema”

(1978, p. 126). A vida atravessa a arte antes de nos presentear com a morte e a antropofagia é a celebração pela morte da vida, da arte, da frequência do *outro*.

Tanto a *Revista de Antropofagia* quanto os filmes de Peixoto e Mauro são recepcionados no cinema brasileiro moderno, na década de 1960. Vários movimentos autorais são fundados com o objetivo de descolonizar a criação nacional após anos sob a égide de interesses estrangeiros, principalmente o hollywoodiano. Com isso em vista, deixemos este capítulo e sigamos para o próximo, em que nos juntaremos aos cinemanovistas, marginais e tropicalistas que estabeleceram relações dialógicas com as obras que apresentamos aqui e as atualizaram em um momento essencial para o grande tempo do cinema literário brasileiro.

CAPÍTULO III
INTERCÂMBIOS MODERNOS

As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e idéias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre “política de autores”.

Ismail Xavier

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova.

Glauber Rocha

3.1 Cinema literário brasileiro moderno

A partir da década de 1960, surgem movimentos que se propõem a continuar as ideias fomentadas pelos escritores e cineastas do início do século XX que vimos no capítulo anterior. Eles formam o que Ismail Xavier (2001) chama de “cinema brasileiro moderno” e abrangem o Cinema Novo, o Cinema Marginal e o Tropicalismo. Cada um deles se atem a perspectivas distintas de produção, exibição e crítica nacional. Porém, todos têm em comum a criação de filmes que discutam as relações dialógicas da violência e o enfrentamento da colonização hollywoodiana que há tempos assolava nossa cultura fílmica.

Fazer cinema em um país em que suas origens clássicas mais significativas vêm à tona no final de uma era silenciosa e onde artistas são brutalmente perseguidos pelas sombras da precariedade, da descontinuidade e da hegemonia estadunidense é uma tarefa árdua. Os estúdios da Atlântida e a Vera Cruz garantiram a não interrupção do processo cinêmico e a propagação dele entre as décadas de 1930 e 1960. O primeiro, no Rio de Janeiro, se especializou em chanchadas musicais, enquanto, o segundo foi estruturado em São Paulo como uma resposta mais profissional. Os nomes desses estúdios por si só trazem o estigma da colonização aludindo desde a ideia mítica do paraíso perdido à terra “descoberta” pelos portugueses. Neles, vemos as marcas do subdesenvolvimento e da colonização cinematográfica hollywoodiana. Gomes destaca que,

durante três gerações em que o filme foi o entretenimento principal, cinema no Brasil era fato norte-americano e, de certa forma, também brasileiro. Não é que tenhamos nacionalizado o espetáculo como os japoneses o fizeram, mas acontece que a impregnação foi tão geral [...] que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro pois tudo o é (1996, p. 93).

Nesse horizonte do estrangeiro que é nosso, pois tudo o é, o cinema dos Estados Unidos tomava espaço e forjava comportamentos (GOMES, 1996). Na outra ponta, o brasileiro era comparado àquele e revelava suas mazelas próprias do subdesenvolvimento. A Atlântida parodiava grandes sucessos de Hollywood para “aproveitar a empatia dos espectadores e levá-los novamente às salas de exibição para dar boas gargalhadas” (LEITE, 2005, p. 73). Por sua vez, a Vera Cruz “foi concebida com a pretensão de alcançar o padrão estético e formal de Hollywood” (LEITE, 2005, p. 75).

As chanchadas da Atlântida levaram as classes populares ao cinema, assim como a Vera Cruz possibilitou o amadurecimento e o aprimoramento dos recursos estéticos. Com uma lógica apenas de mercado, elas não investigaram o país e nem buscaram problematizá-lo.

Mesmo com a germinação de sementes que deram frutos profícuos ao longo das décadas, caso dos filmes de Amácio Mazzaropi e do grupo Os trapalhões, as empreitadas de industrialização da sétima arte nacional revelaram fissuras no nosso pensamento cinêmico.

Como resposta a esse cenário, temos o cinema brasileiro moderno. Moderno, pois toma o fazer fílmico como arena de reflexão e crítica e empenha-se em criar estilos que “tencionavam e vitalizavam a cultura” (XAVIER, 2001, p. 15). A partir da década de 1960, o cinema literário brasileiro inicia uma fase criativa que se desdobra em três movimentos: Cinema Novo, Cinema Marginal e Tropicalismo. Sobre os dois primeiros, Xavier escreve que

o processo se apresenta como dotado de peculiar unidade. Foi, sem dúvida, o período estético e intelectualmente mais denso no cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e idéias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre “política de autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial (2001, p. 14)

A densidade elencada pelo crítico nasce de uma perspectiva autoral que visita a história da cultura do país. Os dois grupos retomam as origens de nossa consciência cinêmica e atualizam questões inaugurados por *Ganga bruta* e *Limite*. Enquanto o Cinema Novo se dedica à filmografia de Mauro, o Cinema Marginal responde ao singular repertório de Peixoto. Por outra via, o Tropicalismo nasce na música e nas artes plásticas antes do cinema.

Nos tópicos que seguem, investigamos duas obras que são os alicerces, com aspectos específicos e gerais, de cada uma das três linhagens do cinema literário brasileiro. Perscrutamos os filmes a partir da arquitetura da violência, dos intercâmbios estéticos e das traduções coletivas. Ademais, o Cinema Novo, o Cinema Marginal e o Tropicalismo retomam ideias e as projetam para o grande tempo em forma longas-metragens.

3. 2 Cinema Novo

“O cinema novo é uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (ROCHA, 2004, p. 438) é a frase máxima vinculada aos jovens que, durante a década de 1960, levaram o cinema nacional a patamares nunca antes alcançados de complexidade ao criticar o país e a América Latina à época. Apesar de a autoria da expressão ser amplamente atribuída a Glauber Rocha, foi Paulo César Saraceni, que nasceu no mesmo ano de *Ganga bruta*, 1933, que a cunhou: “Ele e não Eu é o autor da frase” (ROCHA, 2004, p. 438). No decorrer dos anos, o emblema

sintetizou as ideias disseminadas pelo movimento e se popularizou no horizonte autoral do cinema independente brasileiro.

Existem inúmeras vias para conhecermos o Cinema Novo. Segundo Glauber Rocha, principal organizador do pensamento crítico e retórico do grupo, trata-se de um cinema de autor com valor cultural, artístico, político que sobrepuja o raciocínio e interesse comercial com filmes de baixo orçamento, “pequenas equipes, atores semiprofissionais, pouca película, produção rápida” (2006, p. 343). Esse raciocínio o integra a uma unidade mundial de outros movimentos como o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa. Na tradução coletiva, pluralizamos o termo *autor*, pois compreendemos que a criação é compartilhada. Ainda conforme o autor, “o nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Viany e o de Humberto Mauro que nos deu em *Ganga Bruta* nossa raiz mais forte. Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é a nova” (ROCHA, 2004, p. 52).

Por um viés cronológico proposto por Leite (2005), o movimento se divide em três fases. A primeira inicia em 1962 e vai até 1964. Nela, os temas centrais evocavam a relação entre o nacional e o popular em meio a um cenário rural que colocava em evidência o universo miserável das populações desse lugar onde viviam abandonadas pelo Estado e à margem econômica. Os filmes representativos do período são: *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, obra que faz incursão pelo romance jornalístico *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

A segunda fase compreende aos anos 1965 e 1966, pós-golpe de 1964. As grandes cidades entram na cena e problematizam o processo acelerado de urbanização em filmes como *São Paulo S/A* (1965), de Luís Sérgio Person, e *A grande cidade ou as aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos chegados de longe* (1966), de Carlos Diegues. A terceira fase ocorreu entre 1967 e 1969 e fez crítica ao próprio Cinema Novo frente à crise das utopias históricas da América Latina, como mostrado em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Para nossa perspectiva, ficaremos com as duas obras da primeira fase, pois as consideramos significativas para a construção do pensamento e da estética do Cinema Novo e para nossas discussões. Ademais, os dois filmes fazem parte do cinema literário brasileiro, apresentam traduções coletivas e enformam atos vinculados à violência externalizada.

3.2.1 *Vidas Secas*

Nelson Pereira dos Santos é um dos cineastas mais conectados à literatura e história brasileira. Sua produção filmica transita entre roteiros originais e traduções coletivas. Alguns

de seus filmes despontam como dos mais influentes a filmografia nacional, como são o caso de: *Rio 40 graus* (1955) – uma das primeiras obras a trazer crianças em situação marginal, influenciando *Pixote – a lei do mais fraco* (1981) e *Cidade de Deus – Vidas secas* (1963) e *Como era gostoso o meu francês* (1971), que veremos mais adiante.

O ciclo do cangaço – ou *nordestern* (ROCHA, 2003) – é uma das constantes no cinema brasileiro. A essa imagem, *Vidas secas* acrescenta o lado mais político. Nesse cronotopo, Sinha Vitória vive a ideia fixa da “cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomás da bolandeira” (RAMOS, 2008, p. 46). O sonho que a tornaria gente, a acompanha durante toda a narrativa e não se concretiza. Outra dimensão dessa ideia está na no momento da morte da cachorra Baleia, em que ela sonha com o céu cheio de preás. Esse sonho acontece em um momento de agonia e pleno terror protagonizado por Fabiano:

A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito para trás era tudo insensibilidade e esquecimento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam na carne meio comida pela doença. Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente Sinha Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo. Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (RAMOS, 2008, p. 23).

A morte surge lenta, da barriga para o peito, do corpo para a cabeça. Na sua “cabecinha” consciente de cadela, o sono traria os preás gordos no mundo feliz, as crianças brincariam no pátio e Fabiano surgiria enorme. Tudo farto e alegre. É uma morte cheia de detalhes que contrastam a relação entre o peso e a leveza que surgem do arranjo feito pelo narrador. As crianças presas pela mãe, o pai confrontando a morte no sertão – morte que ele se vê obrigado a antecipar. É a violência externalizada em ato sacrificial. A tradução coletiva ganha nuances que exploram a sonoridade e a fotografia:



Figura 29: Baleia encara Fabiano
Fonte: filme *Vidas secas* (01:31:18)



Figura 30: Fabiano com a arma
Fonte: filme *Vidas secas* (01:31:20)



Figura 31: Baleia vê os preás
Fonte: filme *Vidas secas* (01:32:44)



Figura 32: Os preás
Fonte: filme *Vidas secas* (01:32:57)

As quatro imagens são fragmentos da cena da morte da cadela. Na figura 29, ela vê Fabiano com a arma (fig. 30) e o encara cansada e ofegante. Na seguinte, ele faz mira enquanto o sol banha a pele, deixando a cena quase toda branca. As figuras 31 e 32 retratam os momentos finais da vida de Baleia, quando ela vê os preás e não pode caçá-los.

O som é um dos destaques da tradução coletiva nesse filme de *autores*. O sonoplasta Geraldo José faz uma mixagem que inicia com os gemidos e alguns latidos da cadela. À medida em que ela perde as forças, eles diminuem o volume. Os sons não são apenas ruídos para intensificar a angústia, eles são a voz de Baleia. Nos segundos finais, o canto de um carro de bois se sobrepõe aos gemidos, anunciando o trespasse do animal e chamando a família para a estrada. São duas imagens acústicas que se complementam e refletem o ambiente seco onde os personagens vivem, pois “naquela vida de gente-bicho, praticamente não se fala, as pessoas também vão se secando internamente” (SALEM, 1996, p. 181).

Vidas secas é a primeira tradução coletiva do cinema literário brasileiro moderno que prima pelo retrato de excluídos, como resposta às obras dos autores literários da década de 1930. Ela se contrapõe ao cangaço musical de Barreto e compõe seus sons e músicas a partir de elementos do universo sertanejo. Assim, o carro de bois ganha vez de trilha sonora como réquiem para Baleia, enquanto os gemidos são a fala de uma “língua” impossível de ser interpretada, mas facilmente compreendida devida ao teor da própria sequência. Na projeção, assistimos a um evento de violência externalizada angustiante para a família e que culmina no ato (de compaixão) mortal que Fabiano se vê obrigado a realizar.

Dessa maneira, o filme aborda a questão social longe das idealizações românticas e estereotipadas e lança nova possibilidade para longas-metragens que refletem nosso subdesenvolvimento. No início do movimento, isso era salutar, porém tal ideia se choca com o golpe militar empreendido no Brasil em 1964, ano em que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é

lançado, curiosamente o filme foi produzido no ano de 1963 e estreou nos cinemas no dia 10 de julho de 1964, pouco mais de três meses depois da instalação da ditadura no país.

3.2.2 *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

Em *Eztetyka da fome*, de 1965, Glauber Rocha afirma que “uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária [...]. Somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (2004, p. 66). A violência é a única maneira de conscientizar o colonizador das mazelas que ele ajudou a construir, como vimos nos capítulos I e II. Através da sua informação cinêmica visualizamos a extensão das atrocidades causadas por ele. Enformar a fome, é dar a ver e sentir a violência para que ela provoque debates e reflexões. O Cinema Novo, nesse sentido, é a arena em que a violência é escancarada, externalizada, em múltiplas frentes que vão da desnutrição dos corpos às carniças abandonadas à beira dos caminhos com urubus e moscas a devorá-las.

Essa ideia nos leva a *Deus e o Diabo na terra do sol* compreendido no grande tempo do cinema literário brasileiro. O longa-metragem dirigido por Rocha trata-se de uma ficção com roteiro original que abraça a vertente profética enunciada por Euclides da Cunha em *Os sertões* na reinterpretação de Antônio Conselheiro. No texto de Cunha, lemos assim:

O juízo final aproximava-se, inflexível.
Prenunciavam-no anos sucessivos de desgraças:
“. . . Em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o certão; então o certão virará praia e a praia virará certão (CUNHA, 1984, p. 75).

A fome, a violência, as doenças e a miséria levaram a um sentimento de fim de mundo em que, após anos de sofrimento, Deus aparecerá e consumará o juízo final com pranto e ranger de dentes em uma orquestra do caos composta e instaurada em atos violentos externalizados que provocarão o horror daqueles que não se salvarem. Essa é a mensagem que Antônio Conselheiro profetizava pelo sertão ao lado da previsão de que o mar virará sertão e o sertão mar. O raciocínio contido no fragmento aparece no filme de 1964 traduzido no corpo e na voz do profeta Sebastião (Lidio Silva), figura 33, a quem Manuel e Rosa seguem depois de matar o patrão. No alto de uma montanha, escutamos as palavras do religioso:

Quem quiser alcançar a salvação, fica aqui comigo de hoje em diante até o dia em que aparecer o sol, sinal de Deus. Vão descer cem anjos com as espadas de fogo, anunciando o dia da partida e abrindo nosso caminho nas veredas do sertão. E o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão (00:23:00).



Figura 33: O profeta Sebastião no alto da montanha
Fonte: filme *Deus e o diabo na terra do sol* (00:23:00)

A tradução coletiva da obra de Cunha é realizada por Rocha, pelo ator e pelo fotógrafo Waldemar Lima nesse filme que tem trilha sonora assinada pelo maestro Villa Lobos, por meio de cedência de direitos autorais. O texto literário, escrito a partir da cultura popular nordestina em um livro que diagnostica o corpo nacional doente, é atualizado pelas imagens e sons do filme de 1964. Dessa maneira, o Cinema Novo se relaciona dialogicamente com o pensamento anterior ao estruturar a estética da fome e ao mostrar os brasileiros pobres que vagam pelo sertão em busca de esperança, nem que seja o fim do mundo, nem que seja a morte, onde todos são iguais. O contexto político em que o filme foi lançado contribuiu para que ele e o Cinema Novo amplificassem a visibilidade da camada social periférica semianalfabeta escrava dos donos do poder, algo que, mesmo às avessas, foi discutido em *Ganga bruta*.

Com as devidas proporções, essa ideia nos faz recordar Walter Benjamin em *Experiência e pobreza*, principalmente por se tratar de um ensaio escrito no limiar das duas Grandes Guerras que tanto se assemelham a um “juízo final” – tempo de “anjos exterminadores”. Nesse contexto, indivíduos bárbaros

aspiram a libertar-se da experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente a pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa

resultar disso. Nem sempre, tampouco, são ignorantes ou experientes. Frequentemente pode-se afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e o “ser humano”, e ficaram saciados e exaustos (2012, p. 127).

O homem devorador benjaminiano ilustra a experiência brasileira pós-golpe. Durante o período ditatorial do qual *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi preâmbulo, ele devora a cultura e o seus semelhantes para renovar-se diante de um mundo em transformação.

Paulo Thomaz, mais próximo de nosso contexto, pensando a violência, detecta “o esmagamento do sujeito por um mundo opressivo, a experiência do indivíduo mutilado por dentro, a dissolução da realidade que se impõe, o debate das aporias dos processos significantes da linguagem, dos objetos, instituições e acontecimentos” (THOMAZ, 2009, p. 180). Esse homem brasileiro oprimido e marginal, no centro de seus espaços físicos ou psicológicos, deve fazer, ou melhor, deve ganhar a vida. Perante aporias tão cotidianas, o Cinema Novo surgiu como válvula de exposição e penetração (e não exatamente de escape) que desaguaria, no século XXI, no filme *Cidade de Deus*.

De maneira sintética, estabelecemos as relações dialógicas entre as fontes do Cinema Novo e a violência externalizada no grande tempo. No plano do cinema literário propriamente dito, *Vidas secas* abriu caminho para filmes que traduzissem livros dedicados às mazelas sociais frutos de um país desigual, retratando de forma dura a experiência existencial de personagens à margem. No entanto, esses mesmos seres no nível do real não tinham acesso às obras do Cinema Novo devido aos problemas de distribuição e exibição. Essa é uma das maiores motivações críticas contra o grupo, isto é, seus articuladores, ao discutirem os problemas marginais, têm um olhar paternal e autoritário. A maior manifestação dessa insatisfação veio com os artistas do Cinema Marginal, como veremos a seguir.

3.3 Cinema Marginal

Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane entre outros membros do Cinema Marginal projetaram-se definitivamente depois da instauração do Ato Constitucional Número Cinco (AI-5), em dezembro de 1968. Conforme resume Xavier (2001), o movimento elaborou uma resposta agressiva aos cinemanovistas, principalmente pela “europeização” e elitização destes. Tudo fica mais complexo quando Glauber Rocha, Paulo Emílio Sales Gomes e Nelson Pereira dos Santos ganham voz ativa na edificação e consolidação da Embrafilme (1969 a 1990), empreitada do governo militar. Assim, os marginais retomariam a trilha revolucionária percorrida (e abandonada) pelo grupo precedente.

Nos domínios do estético, encontramos a incorporação de inúmeras linguagens e ícones desprezados pelo Cinema Novo, como as chanchadas da Atlântida, Carmem Miranda e o universo da contracultura estadunidense. Na construção narrativa, “a fragmentação do tempo tornou-se uma das principais características dos filmes filiados ao Cinema Marginal” (LEITE, 2005, p. 106). Ademais, “no conjunto, os filmes apresentam aquele amálgama de impulso visceral, grito expressionista e tendência construtiva que, com variadas doses, traduz a relação dos artistas com a crise brasileira naquele momento” (XAVIER, 1993, p. 23).

O sexo, a crise, o *expressionismo*, as atitudes viscerais e a luta contra o estabelecimento da cultura dominante colocam o grupo em um patamar de revolta depois da revolução e da amortização do impacto deixado pelo Cinema Novo. Os marginalizados na cultura patriarcal ganham voz e imagem marcadas pela violência sutil na composição cinêmica traduzida pela degradação do espaço e pela dissimulação e loucura dos personagens, como vemos em *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969) e *Sem Essa, Aranha!* (Rogério Sganzerla, 1970).

O Cinema Marginal propôs relações dialógicas e intercâmbios estéticos com *Limite*. Conforme Júlio Bressane, o filme é um

assimilador de descobertas, é o procedimento deglutidor coisa nossa inocente e explorador que coloca a câmera na mão (perturbadora posição de câmera que desafia a lógica e o bom-senso) na altura do chão e segue andando (olho-quase-livre, combinação de rigor e arbitrariedade) para criar, no melhor da Teoria do Acaso, o enquadramento novo, a nova jaula, com uma delicadeza, movimento e musicalidade de poesia total sem procedimentos em qualquer cinema. Chegamos à pintura aí. Chegamos aí à música (BRESSANE, 1996, p. 24).

As palavras de Bressane demonstram o apreço e respeito pelo filme de Peixoto como obra que elabora um exercício criativo e desafiador do próprio fazer artístico. Esse viés justifica, em partes, a razão de o movimento não ter si dedicado ostensivamente à literatura. Mesmo assim, Ozualdo Candeias, um de seus membros mais ativos, realizou duas obras basilares do cinema literário brasileiro: *A margem* (1967) e *A herança* (1970).

3.3.1 *A margem*

A margem traz a retórica da morte para a tela. O filme tem pouquíssimos diálogos, sua câmera é independente e a narrativa segue o curso da vida, sem marcações ou elaborações mirabolantes, como escrito por Bressane sobre *Limite*. Conforme Reis, “*A Margem*, por exemplo, compartilha com o mitológico *Limite* (1931), única obra de Mário Peixoto, a condição

de quase unanimidade dos que amam e cultuam o cinema, mas que poucos, muito poucos, assistiram e raros têm condições de ver ou rever” (2010, p. 26).

A obra foi rodada às margens do rio Tietê, em São Paulo, com todas as suas complexidades de lugar que engloba os marginalizados, não por acaso o longa-metragem de Candeias contribuiu para a fundação do termo Cinema Marginal (XAVIER, 2001). Acompanhamos dois casais e seus cotidianos entre pequenos roubos, prostituição, sexo e devaneios. São quatro exemplos da pluralidade excluída: uma mulher negra (Valeria Vidal) e seu amante (Mário Benvenuti), uma prostituta loira (Lucy Rangel) e um rapaz doente mental (Bentinho) apaixonado por esta e devotado a uma “flor” nascida no meio daquele lixo. Composição cinêmica que se traduz no poema *A flor e a náusea*, de Drummond, por evocar a imagem do caos da cidade frente a singeleza da planta: “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (1945; 2005, p. 37).

O diretor propõe intercâmbio estético com *Limite* através dos planos, dos enquadramentos e das composições. Na página seguinte, as imagens estão distribuídas lado a lado para visualizarmos essa hipótese.

As figuras 34 e 35 trazem um dos símbolos ícones de *Limite*: o barco à deriva no mar. Os dois fragmentos revelam a importância do elemento água na construção dos personagens e das narrativas. Ela está diretamente ligada às ideias de morte, de adaptação e origem de nova vida. A água conecta os personagens de *Limite* e *A margem*, é como se ela fosse o desejo de domar o tempo e na outra é a verdade do tempo eterno, ou do *não-tempo*. O barqueiro mitológico traduzido no corpo da mulher com cabelos negros simboliza a morte que leva os quatro personagens em seu barco. A imagem desse Caronte é significativa para desenvolvermos a tanatografia³ no cinema literário. Silva Jr. conceitua uma escrita em que “há narrativas da morte literária em que defuntos e fantasmas aparecem se comunicando, escrevendo, em condição autoral” (SILVA JR., 2014, p. 01). Em arte fílmica, ela ganha abordagem *tanatocinêmica*, pois vaga nas telas à espera no universo reprodutível.

As figuras 36 e 37 aparecem de forma distinta nas duas produções. Enquanto em *A margem* ela pertence a um cadáver e desaparece rapidamente, em *Limite* ela é de Raul Schnoor e surge na imagem após um plano sequência que marca uma volta de 360 graus entre o chão, o céu, o mar e a praia em um *tour de force* sem precedentes até então realizado pelo fotógrafo

³ Conceito teórico gestado na tese de doutorado *Morte e decomposição biográfica em Memórias póstumas de Brás Cubas* (2008), de Augusto Rodrigues da Silva Jr. e que vai se constituir na formação do Grupo de Pesquisa Crítica Polifônica: poéticas da tanatografia (UnB/DGP-CNPq).

Edgar Brasil. As imagens 38 e 39 trazem uma das contribuições mais importantes de Peixoto: a destituição do lugar clássico da câmera. O enquadramento do plano define o ponto de vista a partir das pernas da mulher, enquanto uma cena se desdobra no triângulo: a foco não está no quadrado clássico, mas sim no triângulo subversivo.



Figura 34: O barco à deriva em *A margem*
Fonte: filme *A margem* (01:30:35)



Figura 35: O barco à deriva em *Limite*
Fonte: filme *Limite* (00:06:58)



Figura 36: A mão em *A margem*
Fonte: filme *A margem* (00:08:16)



Figura 37: A mão em *Limite*
Fonte: filme *Limite* (01:33:12)



Figura 38: As pernas em *A margem*
Fonte: filme *A margem* (00:32:51)



Figura 39: As pernas em *Limite*
Fonte: filme *Limite* (01:27:20)

A margem marca a inclinação ao trágico na filmografia de Candeias – que leva essa vertente para alguns longas-metragens da pornochanchada em produções realizadas na Boca do

Lixo (ou Cineboca, como ele prefere) entre 1970 e 1980, mas sem a inventividade de seu período, digamos, mais marginal. Em 1970, ele amplia essa faceta na tradução coletiva de *Hamlet* (1601), de William Shakespeare, com o filme *A herança*. Nele, o cineasta leva a frase “*Tupi, or not tupi that is the question*” (ANDRADE, 1976, p. 3) a níveis jamais alcançados no grande tempo do cinema literário brasileiro.

3.3.2 *A herança*

Candeias elabora seu *Hamlet* no contexto rural brasileiro com a atmosfera sertaneja do ciclo do cangaço que inspiraram *O cangaceiro* e o Cinema Novo. Os problemas de identidade e formação do povo brasileiro, a cultura popular, a erudita e a marginalidade surgem no filme de forma renovada e com novas camadas de interpretação. Na obra, Ofélia (Zuleica Maria) é uma jovem negra e os capangas são índios; a mãe (Bárbara Fazio), o tio (Rosalvo Caçador) e Omeleto (David Cardoso), donos da propriedade, são brancos.

No desenho sonoro, ouvimos cantos de passarinhos, a canção *Funeral de um lavrador* – musicada por Chico Buarque em 1965 para a tradução coletiva em teatro do livro de poemas *Morte e vida severina*, escrito por João Cabral de Melo Neto –, modas de viola, muitos tiros, poucos diálogos, que surgem com legendas, e alguns letreiros. Candeias encontra o cinema no teatro shakespeariano, coisa raríssima, pois boa parte dos cineastas que enveredaram por *Hamlet* se concentram na estética teatral. Além desses aspectos, a cultura popular representada pelo circo e pelas assombrações se encontram com o erudito e se comunicam nessa obra *sui generis*.

Em *A herança*, saímos da Dinamarca para entrarmos na Fazenda do Fundão, ou Fazendão. A chegada de Omeleto ao lugar e sua morte ocorrem entre os meses de outubro e novembro de 1922 – ano da Semana de Arte Moderna. As espadas e os venenos da peça inglesa dão lugar às armas de fogo típicas desse universo enquanto as carruagens “viram” carro de bois. São inúmeras e criativas as transposições de *Hamlet* feitas por Candeias, dentre elas selecionamos a sequência da frase “ser ou não ser, essa é questão” (SHAKESPEARE, 2010, p. 118, que aparece de duas formas, na primeira ela está inserida no seguinte texto:

...matam meu pai...prostituem minha mãe...tomam o que é meu...eu, vadio dos mais vis...não mexo nem um dedo...não verto nenhuma lágrima...ouvi dizer que tem gente que chorou por Hécuba, sem nunca saber o que é, ou quem fôra, Hécuba...não, não sou um homem...devo ser um homeleto. Ser ou não ser...morrer p’ra dormir, dormir p’ra sonhar...(00:33:45)

Omeleto faz uma reflexão sobre o estado em que se encontra sua família e seu lugar nesse círculo. Na parte final, sabemos que “homeleto” é termo para definir um homem menor, covarde e sem bravura suficiente para enfrentar seus opositores. A dúvida é se ele deve ou não deve ser esse homem. Omeleto decide que não, e busca se vingar. O segundo momento em que a frase aparece segue depois da passagem que citamos, só que dessa vez em inglês “*To be, or not to be: that is the question*” (SHAKESPEARE, 2012, p. 63).



Figura 40: O crânio de boi
Fonte: filme *A herança* (00:34:24)



Figura 41: Ser ou não ser um homeleto
Fonte: filme *A herança* (00:34:32)

Na sequência, o crânio humano foi substituído pelo de boi (fig. 40). Enquanto Omeleto o segura (fig. 41), escutamos uma voz masculina dizer “*to be, or not to be: that...*”, a voz se cala e, no silêncio do filme, vemos os lábios do personagem dizerem “*is the question*”. A voz que ouvimos prolonga os finais dos termos *be* e *that*, o que soa como mugidos de um boi. Em um espaço rural, o homem que serve ao rei Fazendeiro é boi de carga, é vaca que dá leite, puxa o carro de bois, morre para ser devorado. O homem é boi. Isso amplia o aspecto contínuo da violência sutil que se desdobra no espaço e nas ações que não são percebidas como violentas justamente por aqueles que são vítimas dela. Nos momentos que começam a expor a grande preocupação de Omeleto com a terra, entendemos também o título da obra: “Algum dos meus parentes próximos deve andar por perto. Um deles, o menos conformado, anda por aí. Cantando aqui um sem lei, ali um sem Deus e acolá muitos com fome, e assim, com um bando de jagunços, pensa um dia retomar o que pensa fôra seu” (00:56:45). Os muitos famintos são aqueles que receberão a herança deixada pela família morta do personagem. As terras devem ficar com aqueles que “nelas nasceram e nelas trabalham” (01:20:13).

Os problemas discutidos em *A margem* e *A herança* provocam uma reflexão sobre a violência sutil e aqueles esquecidos nos grandes centros urbanos, como o corpo das prostitutas

à margem do Tietê e os bois no Fazendão. Ideias e provocações imagéticas que serão retomadas no filme *O invasor*, uma das obras centrais do capítulo V. Os dois longas em questão, por sua vez, tiveram pouco público, porém são fundamentais para compreendermos os caminhos tomados por nossos cineastas em um período traumático de nossa cultura. Apesar das diferenças entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, conseguimos ter uma visão de como eles filmaram e diagnosticaram as mazelas do país. Diferente disso, em uma linha mais colorida e divertida, porém não menos urgente, o cinema Tropicalista aparece pelas vias da música e das artes plásticas.

3.4 Tropicalismo

No Tropicalismo, a imagem colonial volta às telas mesclada com as chanchadas. No movimento, que ocorreu simultaneamente ao Cinema Novo e é muito festejado pelo Cinema Marginal, temos uma explosão de cores e ironias que promovem o retorno ao modernismo, sobretudo a Mário de Andrade e Oswald de Andrade para combater “uma mística nacional de raízes, propondo uma dinâmica cultural feita de incorporações do Outro, da mistura de textos, linguagens, tradições. No cinema moderno brasileiro, tal mistura é a tônica de cineastas como Joaquim Pedro, a partir de *Macunaíma*” (XAVIER, 2001, p. 30). Nele, as provocações de 1928 vão além da *Revista de Antropofagia* para se tornarem fato consumado e visualizado. O resultado são as obras *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade.

3.4.1 *Como era gostoso o meu francês*

Além de integrar o Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos flerta com o Tropicalismo e filma uma das obras mais contundentes baseadas em Hans Staden e no ritual dos Tupinambá em *Como era gostoso o meu francês*. O canibalismo apresentado na obra em cenas de banquete, sexo, massacre e a personagem Seboipepe (Ana Maria Magalhães) – amante e deglutidora do “Francês” (Arduíno Colassanti) – instauram relações dialógicas com violência antropofágica ritual e simbólica em uma resposta estética à violência militar.

Como era gostoso o meu francês marca nova luz no prisma caleidoscópico do Cinema Novo ao revelar a face tropicalista de um de seus principais articuladores, o que nos faz questionar sobre o que é propriamente do grupo, ou mesmo afirmar sua pluralidade devoradora. Ao lermos a sequência das figuras 42 a 45, encontramos suas bases fundamentais nos desenhos

de Theodor de Bry e André Thevét e nos relatos de Staden. São narrativas sobre o ato antropofágico contadas pelo olhar do colonizador, que muitas vezes conseguiu escapar vivo ou, de longe, imaginou como seria esse processo de “horror”.



Figura 42: Cunhambebe com o tapape
Fonte: filme *Como era gostoso o meu francês*
(01:17:36)



Figura 43: O “Francês”
Fonte: filme *Como era gostoso o meu francês*
(01:17:50)



Figura 44: A tribo celebra o abate do “Francês”
Fonte: filme *Como era gostoso o meu francês*
(01:18:11)



Figura 45: Seboipepe come o “Francês”
Fonte: filme *Como era gostoso o meu francês*
(01:18:41)

Diferente de Staden, o “Francês” não tem o mesmo fim, ou melhor, ele tem seu fim ritualístico (fig. 44) e é devorado pelo coletivo e pelo par “amoroso”, Seboipepe (fig. 45). Esta personagem encerra o filme em um *close-up* em que seu olhar se dirige para a câmera, o que provoca a quebra da quinta parede cinêmica que vimos no capítulo I. Naquele momento, seu povo e ela conquistaram o gozo de se alimentarem do herói. Fato irônico, pois eles seriam os verdadeiros devorados. Enquanto os índios são seduzidos pelo armamento europeu e o agrega à comunidade, o colonizador “não consegue (nem tenta) compreender uma cultura desconhecida e diferente da sua, preocupado apenas em dominá-la” (SALEM, 1996, p. 268). Nessa relação de poder, a dominação grita mais alto e a conquista da carne do herói e sua celebração coletiva em um evento com atos de violência antropofágica se tornam uma vitória parcial. A carnavalização poderia ser facilmente evocada pelos contornos corporais e coletivos

das filmagens. Mas a questão da violência, nessa sequência, incide numa profusão da liberdade enquanto manifestação artística, mas numa violência que nem sempre leva à celebração, como coloca Bakhtin (2002) nos seus estudos sobre Rabelais.

Na obra, “à exceção dos diálogos em francês e a fala do prisioneiro português, o filme é todo em tupi. Foi o cineasta Humberto Mauro, estudioso desse idioma, que fez a versão” (SALEM, 1996, p. 269). Esse ensejo curioso coloca Mauro em diálogo íntimo com a antropofagia simbólica cunhada em 1928. Se, naquele momento, ele e o cinema brasileiro não tiveram sua contribuição com o grupo da *Revista de Antropofagia*, foi em *Como era gostoso o meu francês* que o cineasta de Cataguases constituiu vínculos estéticos e se relacionou dialogicamente com as fontes desse pensamento.

Ao voltarmos ao manifesto de Oswald de Andrade com a ideia de que ele entende a “cultura brasileira como assimilação destruidora e recriadora da cultura europeia” (CANDIDO, 2004, p. 94), compreenderemos que a visão encerrada no filme definitivamente devora o europeu. Na comunidade dos Tamoios criada por Santos, o inimigo deixa seus instrumentos e é devorado, dessa forma não há um colonizado, muito menos um colonizador. Essa é uma resposta que impõe não apenas respeito quanto à cultura que habitava a terra, mas também uma fissura na antiga imagem de explorado e subdesenvolvido para provocar uma possibilidade de refazer o futuro. O protagonista devorado no filme e a revisão do passado primitivo feita por Santos trazem as marcas da origem e, por sua vez, de um dos traços indeníveis do brasileiro: assimilação do outro e das coisas.

3.4.2 *Macunaíma*

Joaquim Pedro de Andrade é um dos cineastas máximos do cinema literário brasileiro. Já em sua estreia, fez o filme *O Poeta do Castelo* (1959), curta-metragem documental em que acompanha o poeta Manuel Bandeira pelas ruas do Rio de Janeiro. Em *O padre e a moça* (1966), estreia definitivamente como diretor de longa-metragem. Advindo do poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade publicado poucos anos antes no livro *Lição de coisas* (1962), o filme marca a primeira parceria de fôlego entre o cineasta e o ator Paulo José, o padre, e leva a poesia brasileira para os *frames* do Cinema Novo. Esse interesse pela literatura ganha robustez quando, em 1969, em meio aos adventos do Tropicalismo e de Hélio Oiticica, realiza *Macunaíma*. Mais tarde, em 1982, leva Oswald de Andrade para os cinemas em *O Homem do Pau-Brasil*, dedicado à Glauber Rocha que falecera em 1981. Esta última obra

propõe arranjos inovadoramente antropofágicos para os textos modernistas, fundindo-os com a traços estéticos do Cinema Marginal e da pornochanchada.

Macunaíma marcou o encontro mais próximo entre as ideias dos três movimentos cinematográficos que vimos aqui e o público, já que se tornou popular na época e nos anos seguintes. Ao convergir cada grupo, ele os “devora” e assimila enquanto corpo filmico original e metonímia cinêmica de uma época. É um ato antropofágico que aponta para a comunhão possível entre os três movimentos em razão de responder a eles e os atualizar no tempo de sua enunciação, no meio dos enfrentamentos à Ditadura Militar, como vemos na personagem da guerrilheira Ci (Dina Sfat). Temos um texto literário e um filme que transitam entre movimentos culturais brasileiros e proposições literárias europeias para contar histórias extraídas da tradição oral indígena e da cultura popular.

Algumas das traduções mais simbólicas dessa constatação estão nas cenas de banquete, que quase sempre são acompanhadas pela violência antropofágica. Os banquetes aparecem incontáveis vezes tanto no livro quanto no longa-metragem em perspectivas sempre colorida, como podemos ver nestes quatro momentos:



Figura 46: Banquete a base de anta
Fonte: filme *Macunaíma* (00:13:59)



Figura 47: Banquete para a índia tapanhumas
Fonte: filme *Macunaíma* (00:25:40)



Figura 48: Macunaíma, o prato principal
Fonte: filme *Macunaíma* (01:18:53)



Figura 49: A feijoada de Venceslau Pietro Pietra
Fonte: filme *Macunaíma* (01:29:14)

Na figura 46, temos o banquete que o herói proporcionou à família. Macunaíma havia caçado uma anta e a entregou para todos comerem. No entanto, quando o irmão Jiguê foi repartir a caça, “não deu nem um pedaço de carne para Macunaíma, só tripas. O herói jurou vingança” (ANDRADE, 2015, p. 18). Essa foi a maior motivação para que o personagem escondesse comida e deixasse todos famintos na época da cheia.

Nesse círculo familiar, a morte da matriarca (também interpretada por Paulo José) é motivo para um grande banquete com frutas tropicais (fig. 47). No livro, o próprio filho acerta uma flecha mortal na mãe ao confundi-la com uma veada e, com os outros membros, passa “a noite de guarda bebendo oloniti e comendo carimã com peixe” (ANDRADE, 2015, p. 27). No filme, ela morre subitamente após o seguinte diálogo com o herói: “[Macunaíma] Mãe, sonhei que caiu meu dente! [Mãe] Morte de parente. [Macunaíma] Pois é!” (00:23:15). Após a rápida conversa, a mulher se estrebucha no chão e morre.

Na figura 48, o protagonista está prestes a ser ele mesmo o prato principal do jantar preparado pela esposa e as filhas do gigante Venceslau Pietro Pietra. Vemos um crânio humano ao fundo da panela em que Macunaíma está, o que indica o hábito das mulheres. A passagem é muito semelhante à que está no livro. Nela, a velha Ceicui e suas filhas comeriam um pato, “e o pato é Macunaíma” (ANDRADE, 2015, p. 116).

No último recorte do filme, encontramos a grande piscina de feijoada com carne humana preparada por Venceslau (fig. 49). É um momento de festa coletiva, com música em um ambiente bastante *abrasileirado*. Macunaíma veste verde e amarelo e as roupas das mulheres da família do gigante lembram os adereços de Carmem Miranda. Nosso herói cria um jeito de fugir do balanço mortal e convence seu principal opositor a se balançar. O gigante cai na feijoada fervente e morre cozido. No livro, o sangue de Macunaíma serviria de molho para a macarronada que a esposa de Venceslau preparava. No mesmo truque com o balanço, o gigante cai inteiro no prato e é cozinhado, suas últimas palavras estão nesta irônica construção: “FALTA QUEIJO!” (ANDRADE, 2015, p. 149).

Todas essas imagens no livro e no filme possibilitam uma leitura sobre a violência antropofágica no grande tempo do cinema literário brasileiro. *Pólvora, gorgonzola e alecrim e Estômago* avançam e atualizam essa relação dialógica tanto no nível das ideias quanto através de intercâmbios estéticos possíveis no século XXI. Outra peculiaridade do filme *Macunaíma* diante do painel que apresentamos é que seus personagens saem do interior da mata e seguem para a cidade. Nossa leitura desse processo abarca uma transição do campo para a cidade, deslocamento que provoca mudanças sensíveis na forma como os personagens lidam com o espaço e com a violência que sua urbanidade propicia.

3.5 Do campo para as cidades⁴

No centro dos livros e filmes que estudamos neste capítulo encontramos personagens pobres, retirantes nordestinos, jagunços, marginais, negros, mulheres e comunidades indígenas que compõem um panorama de excluídos do discurso das elites oligárquicas. A maioria desses outros *eus* existe no contexto rural, em boa parte devido à literatura de 1930, principalmente a escrita por Graciliano Ramos. A partir da segunda metade do século XX, a violência tradicionalmente vinculada ao campo se mudou para as cidades urbanizadas.

Embora o campo e suas paisagens naturais mais expressivas, como o sertão ou a caatinga, ainda fossem uma realidade tangível para milhões de brasileiros, a produção literária a partir dos anos 1950 demonstra que o imaginário coletivo nacional já se encontra irreversivelmente povoado por símbolos urbanos, em insólita e longa coexistência com a herança agrária. A idealização do cenário rural e sua inclusão em um espaço mítico e atemporal servem, assim, de recurso para a preservação afetiva de um mundo idílico que ficou para trás, acossado não só pela urbanização, como também pelo violento processo de monopolização da terra (que, no caso do Brasil, atinge um dos índices mais altos do planeta) (LEITÃO, 2007, p. 200)

Enquanto o espaço urbano estetizado na literatura passava por mudanças profundas, principalmente por causa do êxodo rural identificado por Candido (2006), o campo era delegado ao universo mítico, idílico, que fazia parte de um Brasil atrasado com personagens analfabetos e sem acesso aos bens materiais possíveis somente na cidade.

Nos momentos finais do século XX, a mitificação do campo chegou às vias de fato no cinema brasileiro com o filme *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), tradução coletiva do livro homônimo de José Clemente Pozenato. *Central do Brasil* (1998), dirigido por Walter Salles, efetivou o campo como espaço utópico e idílico com personagens que reforçavam o mito da não violência, consumando, assim, as grandes cidades como o lugar do caos. Sobre o cinema brasileiro do início do século XXI, Xavier afirma que

⁴ Este tópico apresenta uma pontual transição das ideias discutidas neste capítulo para as obras de nosso *corpus*, quase todas lançadas no século XXI. Não desenvolvemos questões como o caso da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes, decretada em 1969), a profusão das chanchadas e das pornochanchadas da década de 1980 e nem a Retomada (1992) e Pós-Retomada (2002) em razão do espaço da tese e de nossa opção pelo viés do grande tempo em detrimento de uma constituição historicista. Em contrapartida, trabalhamos esses aspectos em artigos produzidos ao longo dos anos de pesquisa, entre os quais destacamos: *O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada* (Revista Letras & Letras, v. 31, n.º 1, janeiro-junho de 2015); *O invasor no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo na Pós-Retomada* (Caderno de Educação, Tecnologia e Sociedade, v. 9, n.º 2, julho-dezembro de 2016); e *Uma bala para Bené: Cidade de Deus, tradução coletiva e violência urbana no cinema literário brasileiro* (Cenário, v. 2, n.º 16, julho-dezembro de 2018).

os filmes colocam em debate uma corrosão do espaço social, uma crise na construção da cidadania, evidenciando o loteamento das zonas de poder pelo crime organizado. Os núcleos urbanos se mostram uma versão nova de um Brasil extra-legal que antes se fazia visível nos espaços rurais focalizados pelo Cinema Novo, que dissecou o coronelismo e o latifúndio, a geografia da fome, o mundo de beatos e cangaceiros, temas que são ainda trabalhados pelo cinema brasileiro, mas agora em outra chave (2006, P. 56).

Por mais que as questões rurais ainda façam parte do cinema, como é o caso de *Abril despedaçado* (2001), também de Salles, o cronotopo da cidade domina a tela. Diante disso, constatamos que ocorreu um êxodo dos atos violentos, digamos, rurais para o espaço urbano, onde foram influenciados pelo contexto espacial e pelas tensões sociais criadas por ele. É justamente isso que nos interessa nos capítulos seguintes da tese em que analisaremos as traduções coletivas dos livros *Cidade de Deus*, *O invasor* e *Pólvora, gorgonzola e alecrim*.

Chauí considera como violência urbana “todos os atos de delinquência e criminalidade praticados pelas camadas mais pobres da população” (2017, p. 139). O conceito da autora abrange essa parcela sobretudo por causa da desigualdade social, acrescentamos que a violência urbana também se concentra entre os homens jovens negros das periferias (SOUZA; LIMA, 2006). Outras circunstâncias que fazem parte desse bojo são a violência doméstica, a violação dos direitos humanos, os crimes individuais, as organizações criminosas, as comunidades carcerárias e o trânsito (SUDBRACK, 2015).

A violência urbana que antevemos de maneira concisa aqui é composta por essas camadas e outras que aprofundaremos nos próximos três capítulos no âmbito da arquitetura que conceituamos no horizonte do cinema literário a partir das traduções coletivas que compõem nosso *corpus* analítico. Nele, encontramos personagens e espaços que realizam e recebem atos em eventos de profunda violência externalizada, sutil e antropofágica. Nesse contexto, os confrontos sociais e os preconceitos advindos de nossa herança colonial e escravocrata formam um alicerce em que a população pobre é retratada como aquela que sofre e pratica a maior parte das ações.

CAPÍTULO IV

CIDADE DE DEUS: ÉPICA BANDIDA

Nada numa favela passa despercebido, para tudo tem sempre alguém que vê e delata. Somente para a polícia a lei do silêncio funciona.

O narrador, Cidade de Deus

Dadinho é o caralho.

Meu nome agora é Zé Pequeno, porra!

Zé Pequeno, Cidade de Deus (filme)

4.1 Várias cidades para um deus

Nas páginas iniciais do romance *Cidade de Deus*, lemos esta evocação: “Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece” (1997, p. 23). A Musa inspiradora dos poetas épicos é “chamada” por um narrador brasileiro que estiliza reminiscências da experiência do próprio escritor – que não é exatamente a mesma voz conforme a arquitetura bakhtiniana que vimos no segundo capítulo. Ao lermos *Cidade de Deus* dessa maneira, encontramos o poeta oriundo de uma sociedade marginal que assimila traços da poesia épica que, em língua portuguesa, já foram trabalhados por Luís de Camões e pelos indianistas brasileiros.

Em uma releitura do horizonte proposto por Antonio Candido (2006), Ginzburg aventa que esse tipo de atitude estética revela “um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados” (2012, p. 200). O raciocínio sobre uma épica protagonizada por bandidos na favela também nos permite a reflexão consoante à Literatura Afro-brasileira em um processo de atualização da forma clássica pelos excluídos que sofrem os revezes da violência no país.

Concordamos com Duarte e sua metodologia sobre a Literatura Afro-brasileira:

Em primeiro lugar, a *temática*: “o negro é o tema principal da literatura negra”, afirma Octavio Ianni, que vê o sujeito afro-descendente não apenas no plano do indivíduo, mas como “universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura”. Em segundo lugar, a *autoria*. Ou seja, uma escrita proveniente de autor afro-brasileiro, e, neste caso, há que se atentar para a abertura implícita ao sentido da expressão, a fim de abarcar as individualidades muitas vezes fraturadas oriundas do processo miscigenador. Complementando esse segundo elemento, logo se impõe um terceiro, qual seja, o *ponto de vista*. Com efeito, não basta ser afro-descendente ou simplesmente utilizar-se do tema. É necessária a assunção de uma perspectiva e, mesmo, de uma visão de mundo identificada à história, à cultura, logo a toda problemática inerente à vida desse importante segmento da população. Nas palavras de Zilá Bernd, essa literatura apresenta um sujeito de enunciação que se afirma e se quer negro. Um quarto componente situa-se no âmbito da *linguagem*, fundado na constituição de uma discursividade específica, marcada pela expressão de ritmos e significados novos e, mesmo, de um vocabulário pertencente às práticas lingüísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. E um quinto componente aponta para a formação de um *público leitor* afro-descendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura e, portanto, ausente do projeto que nortearia a literatura brasileira em geral. Impõe-se destacar, todavia, que nenhum desses elementos isolados propicia o pertencimento à Literatura Afro-brasileira, mas sim a sua interação. Isoladamente, tanto o tema, como a linguagem e, mesmo, a autoria, o ponto de vista, e até o direcionamento recepional são insuficientes (DUARTE, 2008, p. 12).

A partir dos cinco pressupostos – temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público leitor – chegamos a um perfil da Literatura Afro-brasileira. Autores negros escrevem sobre negros que protagonizam histórias diretamente vinculadas ao seu universo e sua matriz histórica com linguagem própria e público alvo que conseguirá acessar o texto. *Cidade de Deus* e seu autor não contemplam diretamente esses aspectos teóricos, mas também não os declinam. No enfoque aproximativo, Paulo Lins é um autor negro que enforma esteticamente o universo de sujeitos a partir de seus contextos materializados na palavra romanesca.

Outra característica é o tratamento dado à linguagem. O autor “quer mais do que dar seu depoimento a respeito da favela. Ele pretende inscrever seu texto no domínio literário. Daí uma certa ambiguidade de estilo, que pode ser observada com clareza no contraste entre narração e diálogo em seu romance” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 43). Lins, ex-morador da Cidade de Deus, aproxima os diálogos dos personagens à fala cotidiana dos habitantes do lugar – ao menos dar esta impressão – enquanto o narrador se apropria da norma padrão da língua. Ao manusear as duas formas linguísticas, o autor se aproxima da discussão do domínio canônico da literatura brasileira, como são os casos de Hugo de Carvalho Ramos, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, dentre outros. No caso do filme, as gírias oscilam com palavras típicas da década de 1960 e 1970 com calões e tiques da época imiscuídos com a vivência dos atores.

Contrário à proposta de Duarte com base em Ianni, Lins assevera: “não é [Literatura Negra]! É Literatura. Não gosto [desse rótulo]. É Literatura. Ponto. Guimarães escreveu sobre o sertão. O sertão é mineiro...Ele é literatura regional? Não é, pô! Mas botaram! Por quê? Porque não é do Rio e de São Paulo? Entendeu?” (2015, p. 71). A posição do autor vai de encontro à teoria. Lins escreve Literatura (com letra maiúscula), sua obra não se limita a um público leitor. Estudar *Cidade de Deus* exclusivamente pelo viés da Literatura Afro-brasileira é uma atitude problemática quando *guetifica* a obra em detrimento da oligarquia intelectual localizada entre Rio de Janeiro e São Paulo, seja nas editoras ou mesmo nas universidades. Nossa leitura crítica vislumbra o texto como Literatura. Mesmo assim, consideramos vital a empreitada de Duarte, dos autores literários e das pesquisas acadêmicas para que Literatura seja provocada a sair da zona de conforto da elite residente no sudeste brasileiro.

Para além dessa discussão teórica, também nos é importante a gênese do livro. A versão do romance foi gestada por Paulo Lins como pesquisa de pós-graduação, mas, com a contribuição de Roberto Schwarz, foi lançada como romance (LINS, 2015; SCHWARZ, 1999). No horizonte editorial, *Cidade de Deus* apresenta um caso peculiar. No ano de lançamento do filme, 2002, Lins “retomou o livro, suprimindo algumas histórias, o que determinou uma significativa diferença no número de páginas em relação à primeira edição, tornando mais

palatável o romance” (FIGUEIREDO, 2008, 169). Por sua vez, a versão comemorativa de dez anos, lançada em 2007, também passou por alterações. A seguir temos a comparação de um fragmento do livro nas três versões:

Tabela 1: Comparação edições *Cidade de Deus*

Edição 1997	Edição 2002	Edição 2007
Entraram pela rua na qual foram avistados por Pequeno, que já havia entrado na paralela posterior e avançado até a sua extremidade. Ao chegar lá, armou tocaia na esquina, esperou. Os inimigos não passavam, arriscou uma olhadela. Surpreso, imaginou ter sido notado, olhou a retaguarda e viu Galinha e Sandro Passando.	Entraram pela rua na qual foram avistados por Miúdo, que já havia entrado na paralela posterior e avançado até sua extremidade. Ao chegar lá, armou tocaia na esquina, esperou. Os inimigos não passavam, arriscou uma olhadela. Surpreso, imaginou ter sido notado, olhou a retaguarda e viu Bonito e Sandro passando.	Entraram pela rua na qual foram avistados por Miúdo, que já havia entrado na paralela posterior e avançado até sua extremidade. Ao chegar lá, armou tocaia na esquina, esperou. Os inimigos não passavam, arriscou uma olhadela. Surpreso, imaginou ter sido notado, olhou a retaguarda e viu Bonito e Sandro passando.
Lá na Treze, a polícia enquadrou Borboletão com um saco com trinta trouxinhas de maconha e um revólver calibre 32. O gerente colocava o saco debaixo de uma pedra no momento em que patamo entrou na rua dos Milagres. Deram coronhadas em sua cabeça, antes de coloca-lo no camburão. Em seguida, os quatro policiais se espalharam na esquina, o quinto ficou próximo à viatura. Apenas crianças e mulheres movimentavam-se, olhando-os cabreiramente. Um menino de nove anos se aproximou do cabo, comandante da patrulha: — Rola um dinheiro? — Depende. — Quanto? — Cinco mil. — Então salta o cara que eu vou ali panhar o dinheiro...Vai liberar os trouxas também? — De repente... Quando o menino voltou com o dinheiro, Borboletão já estava fora da caçapa. O cabo recebeu o dinheiro, entrou na viatura junto com os outros policiais militares, um deles retirou dez trouxas de maconha e jogou o saco pela janela. O próprio Borboletão o recolheu.	Miúdo correu [...] (LINS, 2002a, p. 321)	Lá na Treze, a polícia enquadrou Borboletão com um saco com trinta trouxinhas de maconha e um revólver calibre 32. O gerente colocava o saco debaixo de uma pedra no momento em que patamo entrou na rua dos Milagres. Deram coronhadas em sua cabeça, antes de coloca-lo no camburão. Em seguida, os quatro policiais se espalharam na esquina, o quinto ficou próximo à viatura. Apenas crianças e mulheres movimentavam-se, olhando-os cabreiramente. Um menino de nove anos se aproximou do cabo, comandante da patrulha: — Rola um dinheiro? — Depende. — Quanto? — Cinco mil. — Então salta o cara que eu vou ali panhar o dinheiro...Vai liberar os trouxas também? — De repente... Quando o menino voltou com o dinheiro, Borboletão já estava fora da caçapa. O cabo recebeu o dinheiro, entrou na viatura junto com os outros policiais militares, um deles retirou dez trouxas de maconha e jogou o saco pela janela. O próprio Borboletão o recolheu.
Pequeno correu [...] (LINS, 1997, p. 415)		Miúdo correu [...] (LINS, 2007, p. 423/4)

A versão de 1997 é a que foi traduzida para o roteiro cinematográfico escrito por Bráulio Mantovani e o filme dirigido por Fernando Meirelles. No fragmento, os nomes dos personagens são os mesmos que o do filme: Pequeno, Galinha e Sandro (Cenoura). Na versão de 2002, os nomes mudaram: Miúdo, Bonito, respectivamente, e a passagem em que Borboletão foi preso com a maconha e os policiais que negociam com uma criança de nove anos foram cortadas. Por fim, a versão de 2007 apresenta uma fusão entre a primeira e a segunda: os nomes continuaram como em 2002 enquanto o texto narrativo permanece o mesmo de 1997.

Consideramos a reformulação dos nomes complexa, pois eles e os apelidos agregam carga semântica aos personagens. Ao mudar o nome, muda-se também os traços que constituem o personagem e as possibilidades de interpretação. Por exemplo, Galinha tem a ver com o fato de Mané ser garanhão e mulherengo, enquanto Bonito faz referência apenas ao físico; o termo pequeno se refere à estatura, em contrapartida miúdo é algo ainda menor ou mesmo as vísceras de um animal. Ainda mais complexo é o nome de Bené trocado por Pardalzinho. Bené é abreviação de Benedito, o apelido tem fonemas semelhantes ao termo “bem”-“é”, por sua vez, o nome civil recobra à palavra bendito. As duas referências alargam semanticamente a personalidade mediadora do rapaz. Ao mudar Benedito/Bené para Pardal/Pardalzinho, as interpretações possíveis criam outra relação. Visto por esse lado, *Cidade de Deus* se apresenta como o mesmo livro, mas não é o mesmo romance em razão do tratamento dado à palavra.

Outra modificação que nos causa estranhamento é o corte do trecho em que a atitude da polícia, sua negociação com menores e o roubo da maconha acontecem diante dos olhos de crianças e mulheres da favela. Por mais que haja trechos na versão de 2002 em que uma relação semelhante entre polícia e bandido ocorre, o corte do fragmento citado suaviza relativamente a imagem da lei corrompida. Na versão de 2007, ela retorna ao texto comemorativo sem nenhuma alteração, visto que se comemora o livro de 1997 tocado pelo filme e pela edição de 2002.

Em entrevista ao jornal Estadão, Lins afirma: “quis manter a distância entre a literatura e o cinema [...] para alertar as pessoas de que livro é uma coisa, e filme é outra” (LINS, 2002b). Em outra ocasião, no livro *Polifonias marginais* (2015), ele acrescenta os inúmeros processos por causa dos nomes dos personagens e suas biografias: “teve um monte de processos. Apareceram uns dez Zé Pequenos, apareceu a mãe do fulano, a mãe do sicrano” (2015, p. 128). Nas duas citações, acessamos Lins como autor-leitor de si mesmo à luz da recepção, tanto do cinema quanto do texto publicado em 1997 e suas reverberações.

O afastamento entre as artes proposta pelo autor é uma ideia que não tem fortes raízes, visto que a edição de 2002 veio com três opções de capa com imagens do filme, o que cria um

vínculo imediato entre os dois e já oferece uma imagem prévia dos personagens. Os processos advindos da suposta biografia não autorizada revelam o quanto o livro e o filme, principalmente este último, tocou a cultura popular (no âmbito da recepção leitora e expectadora) que se percebeu enformada no romance.

Posto isso, consideramos que a postura de Lins diante do romance “aproxima o texto literário do roteiro já que este, geralmente, sofre inúmeras modificações até o filme ficar pronto e, para ser publicado em livro, é reescrito, incorporando as alterações feitas ao longo das filmagens” (FIGUEIREDO, 2008, p. 169). *Cidade de Deus* passou por reescritas até uma versão comemorativa que pode também não ter sido a última. Assim, compreendemos esse tratamento como um intercâmbio estético no cinema literário, ou seja, não apenas o texto é arena, mas também as técnicas e as atitudes criativas.

Entendemos a manipulação e revisão criativa da obra como uma espécie de segundo e terceiro “tratamento” no romance pós-publicação de acordo com a linguagem cinêmica. Em outra análise complementar, a atitude do autor literário se parece muito com a de Pequeno em duas ocasiões: “Mudar de nome: idéia resposta” (LINS, 1997, p. 213) e “Dadinho é o caralho, rapá, eu sou Zé Pequeno!” (LINS, 1997, p. 274). O personagem objetiva se desvincular da figura de Dadinho na intenção de apagar as pistas deixadas para a polícia e da imagem de apenas mais um dos bandidos já conhecidos por todos do lugar. Essa questão do nome também aparece em uma das frases de maior repercussão do filme: “Dadinho é o caralho. Meu nome agora é Zé Pequeno, porra!” (00:46:21). Esse ato de *(re)batismo* é fundamental para determinar a diferença entre as épocas no romance e no filme e a ascensão do crime na favela. Por essa razão, trazemos nossas análises da tradução coletiva de *Cidade de Deus* a partir do olhar e da vida desse bandido, Zé Pequeno, e da versão de 1997, que é a base de seu nascimento cinêmico.

4.2 O nome dele é Zé Pequeno

Na terceira parte de *Cidade de Deus*, intitulada *A história de Zé Pequeno*, a guerra entre os bandidos do grupo de Pequeno e de Cenoura inicia seu auge. Em um momento decisivo desse embate, a instrumentalização advinda dos desdobramentos da violência externalizada na obra ganha novos incrementos tecnológicos:

Galinha tirou da mochila três coquetéis Molotov, disse para o restante da quadrilha ficar ali mesmo, pediu Ratoeira que lhe desse cobertura e voltou para onde estava Pequeno. Dessa vez, apareceu bem de frente para os inimigos, dando rajada de INA e, apenas com a mão esquerda, acendeu uma das bombas incendiárias, lançou-a em cima da cabeça de um soldado de Pequeno e fugiu. Os parceiros ficaram enervados

vendo Cuscuzinho correndo para todos os lados em chamas, um fogo azul o chacoalhava da cabeça aos pés, aquele grito grave, contrastando com a risada fina, estridente e rápida de Pequeno, o agasalho de ginástica derretendo e colando-se ao corpo que, perdendo os movimentos, caiu e queimou em silêncio (LINS, 1997, p. 473)

A passagem marca a primeira vez em que o coquetel Molotov foi utilizado pelos bandidos. Galinha, que foi soldado, expandiu o acervo bélico do lugar. Além de manejar a metralhadora INA, ele é mostrado como um “super-homem” que atira e acende o coquetel enquanto enfrenta os inimigos. Esse caos é materializado no corpo em chamas de Cuscuzinho, morrendo lenta e silenciosamente na paisagem. A referência à roupa de ginástica se deve ao fato de os bandidos terem criado um código para distinguir a que grupo pertenciam, “criando uma espécie de uniforme para as quadrilhas nas malhas de elanca usadas pelos ginastas e tão em voga à época da guerra” (LINS, 1997, p. 470).

O instante está prenhe de sentimentos também em guerra: ira, medo, tensão. No entanto, é a risada de Pequeno que nos chama a atenção. Esse traço do personagem carrega a ironia, o medo de Galinha, o desinteresse pela morte do “soldado” Cuscuzinho. O narrador ressalta a risada do personagem desde que ele praticou seu primeiro assassinato, aos sete anos de idade: “No terceiro assalto com revólver, fez questão de matar a vítima, não porque ela tivesse esboçado reação, mas para sentir como é que era aquela emoção tão forte: e riu a sua risada fina, estridente e rápida por muito mais tempo do que em outras situações” (LINS, 1997, p. 185). Mesmo que a risada fizesse parte da reação de Dadinho para o mundo, foi quando sentiu a emoção de matar pela primeira vez que ele riu por mais tempo.

Uma arquitetura dialógica de Pequeno sinaliza a importância do *outro* na constituição de seu prazer, e para isso esse *outro* deve sofrer em eventos violentos. Além de cometer assassinatos, roubar, traficar desde a infância, na adolescência começou a estuprar. A mulher de seu encanto, “loura de olhos verdes, bunda redonda, seios pequenos, cabelos cumpridos e rosto bonito” (LINS, 1997, p. 398) marca a primeira vez que ele se sente atraído por uma pessoa e esboça algum desejo apaixonado. No entanto, poucos parágrafos depois, a característica violenta de Pequeno transborda no ato sexual conseguido pelo estupro: “cuspiu na cabeça do pênis, porque a vagina da loura não se lubrificava de jeito nenhum. Puxou-a pelo braço, mandou que ela se apoiasse no muro de costas para ele, levantou sua perna esquerda e agora sim, com dificuldade, fez a penetração, por trás, devagarinho” (LINS, 1997, p. 399).

Consoante a perspectiva da violência que vimos, Pequeno trata as pessoas como coisas. O narrador da obra não justifica a violência do rapaz como consequência social, mas como parte fundamental de sua personalidade. Pequeno, como um *eu* literário e fílmico,

externaliza o que é no universo íntimo, sua essência, que contemplamos mascarados no plano real. Não cabe aqui juízo de valor, mas sim evidências dessa arquitetônica da vida estetizada e dos atos que nela são enformados. Nesse sentido, Pequeno vive e se relaciona violentamente com poucos momentos para descontração. É um incansável trabalhador.

Como já dissemos, o personagem não tem uma matriz, digamos, naturalista em que o ambiente influencia a constituição psicológica. Diferente disso, o lugar estimula e proporciona que Pequeno atinja plenamente seus mais íntimos objetivos. Ele, desde criança, já se identificava com uma vida no crime:

Conforme ia crescendo, intensificava a sua vida criminosa. Assaltava de manhã, de tarde e de noite, porém a vagabundagem mais velha do morro volta e meia tomava-lhe o roubo. Mesmo armado, Dadinho não ousava se defender daqueles bandidos, que tinham um punhado de crimes nas costas, já eram famosos o suficiente para meter medo em qualquer iniciante. No entanto, ele prometia vingança, uma promessa de vingança que guardava para si, no canto mais profundo possível de seu espírito. Enquanto trabalhava pesado para firmar-se no meio da vadiagem, sua mãe conseguia uma casa em Cidade de Deus logo nos primeiros dias de sua fundação, depois de ir ao Mário Filho, na época das grandes enchentes, passando-se por flagelada.

Iria de qualquer jeito para Cidade de Deus. Ter água encanada para poder fazer comida e tomar banho e ter luz em casa facilitaria sua vida, mesmo tendo que acordar de madrugada para trabalhar: deixaria comida pronta para as crianças e que Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus tomasse conta delas. Sim iria abandonar a Macedo Sobrinho, lugar que desgraçara sua vida, lugar de bandidos desalmados que dão armas para as crianças saírem por aí fazendo besteiras. Confiava em Deus, que Eduardinho iria aquietar o facho longe dali, daquele inferno (LINS, 1997, p. 185/6).

Dadinho “trabalha pesado” para realizar seu objetivo de ser bandido. Na citação, acompanhamos o momento decisivo em que ele se muda com sua mãe para a Cidade de Deus, lugar com mais infraestrutura que garantiria mais tranquilidade à família. Acrescentamos à passagem esta outra extraída do filme em que Busca-Pé apresenta Dadinho a partir da frase máxima do Cinema Novo que vimos no capítulo anterior: “Pra ser um bandido mesmo, não basta ter uma arma na mão, precisa ter alguma ideia na cabeça e isso Dadinho tinha” (00:10:50).

Os dois trechos corroboram entendermos a intensa dedicação do personagem ao trabalho no crime. Os sentimentos de rancor e ódio e a vontade de ser bandido famoso o motivaram a aprimorar seu conhecimento e sua técnica. Temos que destacar aqui que ele apreciava o Trio Ternura e outros bandidos de renome: “admirava Cabeleira, mas tinha adoração por Grande, bandido que mandava na favela Macedo Sobrinho. Se conseguisse chegar a ser igual a Cabeleira, rapidamente ficaria igual a Grande: temido de todos e querido pelas mulheres” (LINS, 1997, p. 59). As referências de Dadinho são sintomáticas para compreendermos seus caminhos no crime, seu estilo de gerenciar o tráfico e seu perfil de bandido. Ele compartilha traços da infância e da criatividade de Cabeleira – que “desde criança

vivia nas rodas de bandidos, gostava de ouvir as histórias de assaltos, roubos e assassinatos” (LINS, 1997, p. 50) – e o alto teor de periculosidade de Grande, que, à época, era o “bandido mais perigoso da cidade do Rio de Janeiro” (LINS, 1997, p. 32).

O Dadinho criança nos dá suprimento imagético para elaborarmos uma árvore genealógica da criminalidade infantil no grande tempo do cinema literário brasileiro. Ele aprimora não apenas Cabeleira e Grande do romance, mas também as crianças que matam do *Cinematógrafo* de João do Rio, em que um “bandido de treze anos acaba de assassinar um garotito de nove” (2009, p. 28), e os meninos que faziam pequenos furtos no filme *Rio 40 graus* (figura 50), lançado em 1955, ano que, na obra de Lins, Dadinho nasceu. Sobre o filme de Santos, é importante ressaltarmos sua dimensão visual criadora de uma atmosfera cinêmica atenta aos contrastes entre o Rio de Janeiro turístico e seus redutos de pobreza e violência nas favelas, lugar habitado especialmente por negros. Essa característica é substancial para a obra de Meirelles, principalmente pelo tratamento estético da cidade e da tensão entre infância e criminalidade.

Em *Cidade de Deus*, *Cinematógrafo* e *Rio 40 graus* a infância, a criminalidade e a favela foram trabalhadas esteticamente como *locus* da violência. Esta, por sua vez, é herança indissociável da constituição colonial escravocrata na antiga capital do país, onde a população pobre e negra resistiu às elites nos morros. Sobre isso, trazemos uma particularidade de Grande:

Tinha prazer em matar branco, porque o branco tinha roubado seus antepassados da África para trabalhar de graça, o branco criou a favela e botou o negro para habitá-la, o branco criou a polícia para bater, prender e matar o negro. Tudo, tudo que era bom era dos brancos. O presidente da República era branco, o médico era branco, os patrões eram brancos, o-vovô-viu-a-uva do livro de leitura da escola era branco, os ricos eram brancos, as bonecas eram brancas (LINS, 1997, p. 206).

O narrador detalha as razões de Grande ao sentir prazer enquanto matava os brancos. A reflexão cria uma linha histórica que começa com o “roubo” (ou tráfico, ou negócio) dos negros, passa pela política da escravidão até o período republicano para continuar na marginalidade e invisibilidade dos negros. É um resumo nu e cru da violência externalizada que encontrou nas grandes cidades o canal ideal para o confronto. No entanto, por causa da segregação, a bomba acaba por explodir nos apês da Cidade de Deus, não no Leblon. É um coquetel Molotov que mata silenciosamente os bandidos e os trabalhadores que acordam de madrugada e andam três quilômetros para pegarem o ônibus e seguirem aos empregos nas empresas e casas dos brancos (LINS, 1997).

Dadinho, quando se “transforma” em Zé Pequeno com a onerosa proteção do Diabo, conseguida em uma consulta com o “Exu, que não brinca porque não é de brincadeira” (LINS, 1997, p. 209), aperfeiçoa Cabeleira e Grande em uma espiral de matança, roubos, tráfico e estupros. Essas externalizações da violência tiram a Cidade de Deus do nível de mais um conjunto habitacional que “amparou” a população carente vítima das enchentes do Rio de Janeiro em 1966 e a colocam no mapa de um dos lugares mais hostis do estado, quiçá do país.

Cidade de Deus não surgiu como favela, mas sim como um bairro que acolheu habitantes de várias partes do Rio de Janeiro, sobretudo de outras favelas. Sua estrutura física composta pelos “Apês” se difere das casas construídas nos morros. No entanto, a memória dos novos habitantes, o que incluía o menino Dadinho, contribuiu para que o lugar mudasse consideravelmente, como apreendemos na citação a seguir:

Ainda hoje, o céu azul e estrelece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-deseperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas.

Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, birosas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, Jesus Cristos em cordões arrebatados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca, olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensangüentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado. Foram atiradeiras, revistas *Sétimo Céu*, panos de chão ultrapassados, ventres abertos, dentes cariados, catacumbas incrustadas nos cérebros, cemitérios clandestinos, peixeiros, padeiros, missa de sétimo dia. pau para matar a cobra e ser mostrado, a percepção do fato antes do ato, gonorréias malcuradas, as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado, lápis para as escolas públicas, coragem para virar a esquina e a sorte para o jogo de azar. Levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas. Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e móveis as marcas das enchentes (LINS, 1997, p. 18).

O narrador faz um panorama que começa pelo céu, chega nas matas e termina na ação de avermelhar o rio feita pelo homem. O “avermelhar” alude aos corpos de sujeitos que morriam em homicídios sem resposta e que manchavam com sangue o rio Arroio Fundo. Com esse fluxo fluido, entram em cena os novos moradores, que inovariam as formas de *avermelhidão*. A composição da arquitetura dos *outros* que chegam ao lugar traz as forças populares do sincretismo religioso que mescla o cristianismo com o panteão africano, das profissões e saberes dos homens e mulheres, da violência como *modus operandi* das relações humanas, da resistência dos “otários” (gíria dos bandidos, ou bicho-solto, para definir o trabalhador) que

teimam em sustentar a família com o trabalho e o salário e, ainda, das crianças, suas brincadeiras e modos de interpretar o mundo.

O cronotopo da favela apresenta traços profundos da pobreza material e econômica e das práticas íntimas e coletivas dos habitantes que encontramos no cotidiano das periferias das grandes cidades. Concordamos em parte com a definição de Chaui sobre esse perfil de lugar em razão de ela se atentar a apenas uma parcela dos habitantes:

a população das grandes cidades se divide entre um “centro” e uma “periferia”, o termo “periferia” sendo usado não apenas no sentido espacial-geográfico, mas social, designando bairros afastados nos quais estão ausentes todos os serviços básicos (luz, água, esgoto, calçamento, transporte, escola, posto de atendimento médico). Condição, aliás, encontrada no “centro”, isto é, nos bolsões de pobreza, os cortiços e as favelas. População. População cuja jornada de trabalho, incluindo o tempo gasto em transporte, dura de 14 a 15 horas, e, no caso das mulheres casadas, inclui o serviço doméstico e o cuidado com os filhos (2017, p. 50)

A Cidade de Deus tinha certa infraestrutura legada por sua característica de bairro, além disso ela tem duas faces: surgiu como periferia no sentido espacial-geográfico e social; com o crescimento populacional, perdeu a base habitacional e se transformou em favela, que faz parte dos bolsões de pobreza. A ideia de Chaui é maternal ao se deter basicamente nos trabalhadores (otários) e não se atentar à parcela de bandidos (bicho-solto) que também compõem o cenário. No romance e no filme, encontramos nesta última parcela uma consciência em que a vida de crimes surge como resposta à violência maior, herança da desigualdade social que se propaga pela violência histórica que insistimos nos capítulos anteriores.

Com essa ideia em mente, Dadinho teve a inteligência aguçada desde criança e optou por devolver ao mundo aquilo que recebeu dele quando tentou a vida como engraxate:

O ódio da pobreza, as marcas da pobreza, o silêncio da pobreza e suas hipérboles eram jogados através das retinas na face do engraxando. É certo que tentou: deu um brilho caprichado nos três pares de sapatos que escovou. O quarto foi subitamente puxado da cadeira, levou um soco na nuca e teve os sapatos, dinheiro, cordão, pulseira e relógio roubados. Dadinho, antes de se retirar, disse ao embriagado que vomitava deitado no chão: Pode ficar com a cadeira! - gargalhou fino, estridente e rápido, e se retirou correndo pelas ruas do centro (LINS, 1997, 188).

O menino ganhou a cadeira de engraxate do carpinteiro João Batista, que se dizia marxista-leninista, como uma forma de “ganhar o pão” para a família. A cadeira se tornou o instrumento dos golpes que o personagem e seus amigos – Calmo, Bené e Madrugação – aplicavam no centro da cidade, mas “depois de dois meses servindo como armadilha para a prática de assaltos, a cadeira de engraxate ficou conhecida da polícia. Passaram então a assaltar

pedestres” (LINS, 1997, p. 189). Por um caminho às avessas, o carpinteiro fomentou o enfrentamento da pobreza que, como na citação, era jogada nos olhos do personagem justamente no centro da cidade.

Nesse espaço urbano, as dicotomias centro/periferia, pobre/rico, trabalhador/bandido, foram internalizadas e vividas por Dadinho, que elaborou sua resposta para a compreensão do que é ser pobre. Isso foi crucial para seu projeto de vida violento. Escrevemos projeto no sentido de uma estrutura que, baseado em seus heróis de infância e suas experiências, o personagem planejou e concretizou com sucesso e inteligência quando se instalou definitivamente como o grande traficante da favela:

O movimento das bocas-de-fumo não parava de crescer, o consumo de cocaína aumentava a cada dia. Os viciados da favela ou de fora, na ânsia da droga, apareciam na boca com cordões, alianças, pulseiras, televisores, relógios, revólveres, batedeiras, liquidificadores e tantos outros eletrodomésticos para trocar por cocaína. Os mundos em cruzamento possibilitavam cambiar-se tudo (LINS, 1997, p. 351).

O sucesso do empreendimento de Pequeno também contribui com uma parcela da comunidade. Ele tinha a população sob sua proteção, os clientes do centro e os usuários da favela estavam seguros para comprarem e consumirem seus produtos que variavam de maconha a cocaína de qualidade e a polícia era “gratificada” com dinheiro e drogas. Esta última, no romance e no filme, está em um nível social e moral abaixo dos bandidos, visto que não consegue se impor como mão da justiça e do Estado e, como ponta final destes, corrompe sua função ao dar suporte para o funcionamento da criminalidade e para a subida vertiginosa do tráfico na figura de Pequeno e da violência entre os indivíduos que, em uma visão ingênua, ela deveria proteger ou fazer valer a voz de prisão, como já vimos ilustrado na análise das três versões do romance.

Visto por esse prisma, Zé Pequeno foi um criativo arquiteto que “tinha o poder de trazer à tona a violência do fundo dos homens e multiplicá-la a seu bel-prazer” (LINS, 1997, p. 546). Suas conquistas materiais, seus amigos e seus inimigos foram atravessados por atos violentos que começaram nos furtos como engraxate e chegaram à máxima prodigalidade na guerra entre ele e Galinha. Ela, a guerra, propicia que Pequeno crie “tentáculos” e estenda seu ódio e ironia a todas as ruas, vielas e Apês. A bomba de Molotov que trouxemos no início do tópico nos ajuda a ampliar essa ideia. Quando ela explode e destrói o espaço matando Cuscuzinho ao som da risada fina e estridente de Pequeno, temos uma dimensão da visão de mundo caótica do personagem em que ele atinge o gozo possível na externalização da violência, mesmo que ela prejudique seus negócios.

A força explosiva de Dadinho/Zé Pequeno foi traduzida para o cinema pelos atores Douglas Silva e Leandro Firmino da Hora, respectivamente:



Figura 50: Dadinho criança (Douglas Silva)
Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:42:34)



Figura 51: Dadinho adolescente (Douglas Silva)
Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:42:35)



Figura 52: Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora)
Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:46:34)

No âmbito da tradução coletiva, o elenco traduz para o corpo, a voz, os gestos e a fisionomia dos personagens de papel. No caso do filme, Fernando Meirelles e Kátia Lund (codiretora) organizaram oficinas de interpretação com moradores das favelas da Zona Sul do Rio de Janeiro (Rocinha, Cantagalo, Chapéu Mangueira, Santa Marta, Vidigal e na Cidade de Deus que está no romance) com o objetivo de “formar um cadastro de novos atores, fora do padrão visto na mídia” (MÜLLER, 2003, p. 204, *grifo nosso*).

Identificamos esse “fora do padrão” no fato de os atores serem negros, tendo em vista a elite branca na televisão e no cinema amplamente analisada nos filmes *A negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo, e *Cidade de Deus: 10 Anos Depois* (2013), com direção de Cavi Borges e Luciano Vidigal. O padrão é tão persistente que, quase duas décadas depois, somente os atores brancos do elenco do filme conseguiram uma carreira consistente de papéis diversificados no cinema e na televisão: Thiago Martins (Lampião, membro da Caixa Baixa que mata Pequeno) e Alice Braga (a cocota Angélica).

Com o elenco escolhido, os atores não profissionais fizeram ensaios com a preparadora de elenco Fátima Toledo para aprofundarem “as relações entre os personagens e as emoções de cada cena” (MÜLLER, 2003, p. 205). Douglas Silva e Leandro Firmino da Hora traduziram Dadinho e Zé Pequeno através de seu físico. Por exemplo, enquanto o narrador do livro qualifica o riso do personagem como fino, estridente e rápido, os atores buscam visualizá-la. Nas figuras 50 e 51, Silva traduz as palavras para o sorriso com a boca largamente aberta e a alegria de um menino que brinca com uma arma de fogo carregada e dispara tiros para baixo, que pode ser mais um dos seus inimigos. À plateia, na sua arquitetura da vida real, só resta se mascarar para entrar na exposição cinêmica do ato violento e estabelecer uma relação com

aquele universo a partir da ausência do ator, o que leva à *presentificação* do personagem, sua tradução tanto na tela quanto na consciência de cada espectador.

Na figura 52, Pequeno, agora traduzido por Leandro Firmino da Hora, ressurge no filme e diz sua célebre frase de efeito, que já citamos. Se Buscapé encarna um possível “narrador”, o personagem da encenação é mesmo Pequeno. Ele abre e encerra a obra, é precisamente dele a primeira linha de diálogo, como vemos na seguinte passagem do roteiro:

LAJE DE ZÉ PEQUENO – DIA⁵

[...]

A galinha parece entender que seu fim está próximo. A faca vai CRESCENDO, tornando-se cada vez mais ameaçadora. A galinha se desespera. Luta. E escapa. ZÉ PEQUENO, negro, por volta de 20 anos, percebe a fuga da galinha e dá o alarme.

ZÉ PEQUENO

Ih, a galinha fugiu! Ô, rapaz, você aí, meu irmão, pega a galinha aí, rapaz! (MANTOVANI, 2003, p. 16).

Mantovani cria um ambiente festivo no meio da pobreza. A aparição de Pequeno vem acompanhada de comida, bebida e ouve-se samba enquanto ele gargalha. É uma roda carioca em um dia qualquer na Laje do personagem. A galinha (fig. 53) e a faca são os primeiros símbolos que surgem. É a preparação para o abate. O trecho, tanto no filme quanto no livro, traz a ironia de a ave nomear um dos maiores inimigos do personagem, Galinha. O jovem negro de 20 anos surge em planos detalhes (fig. 54) e se diverte nesse banquete sem saber que são seus últimos momentos de descontração como comandante da Cidade de Deus. Horas depois, será assassinado pelos meninos do Caixa Baixa.



Figura 53: Galinha

Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:01:23)



Figura 54: Zé Pequeno

Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:02:07)

Os “Pequeno” literário e o cinêmico se aproximam em questões físicas. No entanto, ao compararmos as narrativas, encontramos um fato curioso. O longa-metragem de Meirelles

⁵ Optamos por deixar os roteiros apresentados na tese o mais próximo de suas formatações editoriais – nem sempre seguindo as normas da ABNT – para o leitor ter uma aproximação do próprio gênero cinêmico.

reforça a característica antagônica e cruel de Pequeno, ele se torna um vilão analfabeto e sem passado que explode em palavrões e atos violentos que fazem parte dos estereótipos sobre o negro pobre da favela no cinema, na teledramaturgia e no imaginário midiático. No livro, além do perfil que apresentamos ao longo do tópico, ele é patrono das artes, organiza excursões para o sambódromo e investe nos cantores de sua predileção, aprendeu a ler na cadeia e “já sabia assinar o nome” (LINS, 1997, p. 537) quando decidiu reconquistar o comando das bocas de fumo da Cidade de Deus, ocasião em que Triguinho dispara um tiro em seu abdômen. Pequeno morre ao som da explosão de fogos de artifício que celebram a virada de ano.

Dadinho/Pequeno é uma figura metonímica da arquitetura da violência em atos externalizados que afetam pessoas e lugares enformados no livro e no filme. Ao nos concentrarmos nesse personagem, fomos apresentados à pobreza, à periferia, às marcas históricas da crueldade institucional do país e, por último, à camada da tradução coletiva de um sujeito literário para o corpo do ator. Com isso em mira, seguimos para uma discussão instaurada no universo artístico recepcionado pelos indivíduos no livro e que se tornam referências imagéticas cinêmicas traduzidas em planos e suas composições.

4.3 Recepções na periferia

Ao longo da leitura de *Cidade de Deus*, somos apresentados a uma gama de referências imagéticas que contribuem para conhecermos o universo dos personagens, o que selecionam da arte que chega até eles e quais as ferramentas intelectuais que têm para assimilá-la. Na arquitetura interna do romance, as obras recepcionadas são quase todas transmitidas pela televisão ou vendidas nas bancas de revistas, caso de Pelé, Pará e cabo Coelho que liam histórias em quadrinhos e gibis de *Buffalo Bill* (1955) e *Tex* (1948), ou enunciadas pela televisão, meio mais popular.

Na primeira parte, *A história de Cabeleira*, temos alusões a *Speed racer*, série de mangá japonês criada por Tatsuo Yoshida e publicada em 1966 com tradução para anime televisiva entre os anos 1967 e 1968; o seriado também japonês *National Kid* (1960-1961); os seriados estadunidenses *Bonanza* (1959-1973), *Zorro* (1957-1959), *As aventuras do Super-Homem* (*Adventures of Superman*, 1952-1958), *Batman e Robin* (*Batman*, 1966-1968), *Perdidos no espaço* (1965-1968) e *Rin Tin Tin* (*The Adventures of Rin Tin Tin*, 1954-1959). O *Telecatch Montilla* (1967-1969) desponta como a produção brasileira mais conhecida.

Na *A história de Bené*, segunda parte, há menção ao documentário musical *Os Doces bárbaros* (1977), dirigido por Jom Tob Azulay, sobre o grupo composto por Gilberto Gil,

Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa. Ademais, a travesti Soninha Maravilhosa se compara às atrizes Glória Menezes, Marilyn Monroe e Sandra Bréa. Na terceira e última parte, *A história de Zé Pequeno*, surge o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968), de Roberto Farias, e reaparecem *Bonanza* e *National Kid*.

Os gibis, os filmes e as séries televisivas que circulam na sociedade do livro, a princípio, nos lembram as palavras de Candido sobre a cultura de massa feita para a maior parte do público brasileiro que pouco conhecia literatura (ou mesmo lia) e recepcionou a televisão:

Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, como a concebemos aqui; mas atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada. No tempo da catequese os missionários coloniais escreviam autos e poemas, em língua indígena ou em vernáculo, para tornar acessíveis ao catecúmeno os princípios da religião e da civilização metropolitana, por meio de formas literárias consagradas, equivalentes às que se destinavam ao homem culto de então. Em nosso tempo, uma catequese às avessas converte rapidamente o homem rural à sociedade urbana, por meio de recursos comunicativos que vão até à inculcação subliminar, impondo-lhe valores duvidosos e bem diferentes dos que o homem culto busca na arte e na literatura (1989, p. 143/4)

O autor retoma questões que discutimos no final do capítulo anterior referentes às sociedades rurais que migram para os espaços urbanos no nível da arte e literatura. As obras encontradas no interior das páginas do romance *Lins*, na perspectiva de Candido localizada nos idos da década de 1970, fazem parte de uma catequese às avessas que distancia o sujeito analfabeto ou pouco alfabetizado das elites cultas e das obras realizadas por elas. Ou seja, os sujeitos da Cidade de Deus, ao acessarem *Bonanza* ou os filmes do cantor Roberto Carlos, sofrem a ação direta da “catequese” massificada e são colocados mais uma vez no horizonte da objetificação, o que, invariavelmente, tem a ver com a violência e com a prevalência de uma elite escolada que joga as migalhas aos pobres da favela.

Por um lado, a posição de Candido é importante para diagnosticarmos as manobras da cultura de massa junto à população à época de sua escrita. Ela coloca expressões artísticas diversas em um lugar inferior em relação à literatura, posicionamento que, no século XXI, é desconfortável, para não dizer elitista, e se perde diante do caminho evolutivo da própria arte e dos intercâmbios estéticos que fazem parte da nossa tese.

Ao compararmos todas as obras citadas no romance, estabelece-se uma relação direta com protagonistas masculinos que, valentes e armados, utilizam a violência externalizada para

defenderem seus ideais, seus familiares e suas propriedades. Desde o clássico gênero *western* aos super-heróis, somos convidados a apreciar a briga entre policiais e bandidos.

Em uma arquitetura em *mise en abyme*, os leitores de *Cidade de Deus* leem uma narrativa de bandidos e policiais, que, em suas arquitetônicas, leem e assistem a histórias sobre bandidos e policiais. Nessa leitura, a memória artística dos personagens reflete suas expectativas e experiências sociais, assim o bandido, por mais que se reconheça como bandido, também se vê como herói, caso de Grande que trouxemos nas páginas anteriores.

Enquanto a enformação do livro faz intercâmbio estético com a poesia épica, em seu cronotopo os personagens recebem a cultura de massa. Por sua vez, o filme atualiza as relações dialógicas da violência externalizada no grande tempo do cinema literário preconizadas por *Ganga bruta*. Em sua composição, “lembra as grandes produções do cinema sobre o gangsterismo” (SCHWARZ, 1999, p. 163). A partir dessas considerações, faremos, nas páginas seguintes, análises concentradas da tradução coletiva do romance para roteiro fílmico e longa-metragem em inúmeras frentes, como a fotografia e o desenho de produção.

4.4 O caminho da luz

Na arena da tradução coletiva, a fotografia é uma resposta ao texto literário por meio da luz. Gostamos da definição de que o diretor de fotografia é “o responsável pela imagem, inteira, luz e câmera. Depois que a luz passou por uma lente, feriu uma superfície sensível e formou uma imagem, é a luz (*photo*) escrevendo (*graphando*)” (MOURA, 2001, p. 210). Ampliamos a ideia de luz que escreve, fundamentada pelo autor a partir do diretor Vittorio Storaro, para luz que traduz. No caso de *Cidade de Deus*, o tradutor da palavra romanesca para a superfície cinêmica é o uruguaio César Charlone.

Entre os muitos aspectos da fotografia realizada por Charlone, compreendemos que a divisão das três histórias do romance, em tonalidades distintas de coloração, é a mais perceptível e também a mais intrigante. O período que compreende às histórias de Cabeleira e do Trio Ternura tem a coloração amarelada com tons dourados. Quando chegamos à época de Bené, a fotografia prima pelo realce do verde. Por último, o tempo em que Zé Pequeno instaura a guerra na comunidade é quase integralmente traduzido para os múltiplos matizes de azul.

A primeira história inicia na década de 1960 com os crimes do Trio Ternura. A opção pelos tons amarelos e dourados nos lembra a fotografia do filme *O poderoso chefão* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, EUA, 1972), fotografado por Gordon Willis, que traduziu

em cores a atmosfera dos gangsteres do romance homônimo escrito Mario Puzo. Abaixo, trazemos uma comparação:



Figura 55: Lúcia Maracanã recebe Cabeleira
Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:18:01)



Figura 56: Don Vito Corleone recebe Luca Brasi
Fonte: filme *O poderoso chefão* (00:15:37)

Na figura 55, Lúcia Maracanã (Leandra Miranda) abre as portas da casa para que Cabeleira (Jonathan Haagensen) possa se esconder. Identificamos duas entradas de luz: os primeiros raios de sol que refletem na porta de vidro da casa e o lampião. A cena está em plano médio com Berenice (Roberta Rodrigues) no fundo iluminada pela luz do fogo que se propaga pelas superfícies dos copos de vidro, proporcionando um contraste que deixa a moça no foco para o primeiro contato visual com o bandido por quem se apaixona. Na figura 56, também depreendemos as nuances de amarelo através da luz solar que entra pelas frestas da janela e do abajur no fundo da sala que iluminam a frente do corpo de Don Vito Corleone (Marlon Brando) e desenham a silhueta de Luca Brasi (Lenny Montana). O diálogo visual entre as duas obras também alude aos tempos de ouro dos roubos inocentes e quase heroicos do Trio Ternura e do passado de compadrio de Corleone entre os emigrantes vinculados à máfia italiana. Disso, nos interessamos pela fotografia da sequência do assalto ao caminhão de gás. Apresentamos ela no romance, no roteiro e na imagem:

Romance

Marreco, Cabeleira e Alicate passaram correndo pelo Lazer, entraram na praça da Loura, saíram em frente ao bar do Pinguim, onde estava parado o caminhão de gás. — Todo mundo quetinho, senão leva tiro! - ordenou Marreco com dois revólveres na mão.

Cabeleira se posicionou do lado esquerdo do caminhão. Marreco no lado oposto. Alicate foi à esquina observar uma eventual chegada da polícia (LINS, 1997, p. 24).

Roteiro cinematográfico

RUA DO CONJUNTO – DIA

Um CAMINHÃO DE GÁS cruza uma esquina ao longe. Quase na outra esquina, entram Cabeleira, Marreco e Alicate – todos armados e usando camisetas vermelhas –, junto com Dadinho e Bené. Os maiores amarram lenços na cabeça para cobrir o rosto, imitando bandidos de westerns, de quem copiam também os trejeitos.

[...]

Cabeleira atravessa a rua, pára na frente do caminhão e aponta para o motorista.

DENTRO DO CAMINHÃO

Mão na buzina. Entendemos que o motorista acelerou.

NA RUA

Cabeleira comanda o ataque. Marreco e Alicate vão para frente do caminhão também.

CABELEIRA

Para essa porra! Se não parar essa porra, eu te meto
bala, filho da puta.

O caminhão pára (CHARLONE, 2003, p. 25)



Figura 57: O caminhão

Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:05:59)



Figura 58: O Trio Ternura veste vermelho

Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:05:59)



Figura 59: O caminhão de gás

Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:06:20)



Figura 60: Cabeleira manda o caminhão parar

Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:06:28)

Ao compararmos as três enformações, depreendemos algumas mudanças. No romance, o narrador se concentra na vigília da esquina (Alicate) e dos lados direito (Marreco) e esquerdo (Cabeleira) do caminhão de gás, enquanto Marreco dá a voz de assalto com ameaça de tiro. O roteiro de Mantovani busca apresentar as atividades do Trio e como ele inspira Bené e Dadinho, para isso coloca todos os cinco personagens na mesma sequência. Tendo em vista que Cabeleira é o centro dessa parte do filme, é ele quem dá a voz de assalto, assumindo a liderança do grupo. O roteiro estabelece o figurino ao colocar a cor vermelha para as camisetas, que contrastam com o amarelo tom de areia da cena e tem função narrativa de despistar a polícia, pois os três trocam a peça somente no momento do assalto, o lenço amarrado no rosto como dos bandidos dos *westerns* retoma as referências à cultura de massa que enfatizamos.

Na tradução de Charlone, o amarelo se diversifica nos tons e texturas que lembram a areia. Na figura 57, o caminhão aparece em plano geral e, após o *raccord*, vemos os três bandidos também em plano geral vestindo as camisetas vermelhas com Bené e Dadinho à frente

de branco (fig. 58). A figura 59 também está em plano geral com angulação em *plongée* (a câmera capta a cena de cima para baixo) da parte superior do caminhão, de onde identificamos que ele transporta gás e vemos os bandidos abordarem com as armas os dois lados do veículo. Na figura 60, vemos um plano americano em contra *plongée* a partir do para-choque do caminhão, que emoldura os três bandidos enquanto Cabeleira anuncia o assalto.

A estrada de chão, as casas do lugar, os cavalos, o caminhão, a carroça e a bicicleta criam uma atmosfera de transição entre o rural e o urbano. Charlone ilumina e colore todos esses elementos em nuances de amarelo desde o marrom à terra batida, até mesmo o vermelho perde sua força de alertar para o perigo (de assalto, de bandido) para se harmonizar à fotografia proposta pelo uruguaio. Nessa captação da luz externa, a alusão aos tempos de ouro do Trio Ternura, o início solar da construção da comunidade, a remissão aos tempos rurais e o desbotamento de um mundo para que outro nasça são traduzidas pela fotografia de Charlone.

O amarelo da época de Cabeleira desaparece para dar lugar às tonalidades de verde do período de Bené e às de azul na de Zé Pequeno:



Figura 61: Bené e Thiago
Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:52:25)



Figura 62: Bené e Angélica
Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:56:55)



Figura 63: O corredor de Pequeno
Fonte: filme *Cidade de Deus* (01:42:19)



Figura 64: Pequeno e Thiago
Fonte: filme *Cidade de Deus* (01:46:39)

As variações de verde na parte de Bené (Phellipe Haagensen) traduzem a visão de mundo utópica do personagem. Sua personalidade leve trazia esperança e calma aos lugares em que chegava enquanto se equilibrava entre ser cocota e bandido “sangue bom”. Tinha o sonho “de comprar um terreno onde tivesse água corrente, terra boa para o cultivo e pequenas casas de madeira para ele e os cocotas morarem. Era isso o que deveria fazer para viver entre

peessoas de rostos límpidos por não conviverem cara a cara com a morte” (LINS, 1997, p. 352). As minúcias da cor, criadas por Charlone, vêm das árvores e gramas da estrada em que Bené conduz bicicleta com Thiago (Daniel Zettel) (fig. 61) e da luz de neon no baile em que o bandido conhece Angélica (Alice Braga) (fig. 62). A cor tem a ver com tranquilidade do personagem e seu desejo de criar um reduto natural em uma terra fértil para fundar sua sociedade alternativa de cocotas e plantar maconha para consumo próprio, assim se curaria da violência de uma vida de crimes.

O azul da Cidade de Deus de Zé Pequeno é tóxico, depressivo e frio (figs. 63 e 64). As variações de Charlone nos lembram um corpo gangrenado. O personagem imprime sua marca de violência no espaço azul quase cinza que lembra os escombros de uma guerra. Ele e sua quadrilha “eram participantes de um filme de guerra. Eles eram os americanos e os inimigos, alemães. Todos eram filhos de pais desconhecidos ou mortos, alguns sustentavam a casa, nenhum havia terminado o primário” (LINS, 1997, p. 415/16). O nublado da coloração indica que o tempo na Cidade de Deus fechou, que o clima está para a morte e a carnificina. Chegou-se ao clímax da ascensão do tráfico e da sofisticação da violência no lugar. Nele, não há mais espaço para as utopias de Bené ou mesmo os inocentes roubos de caminhão do Trio Ternura.

Ironicamente, o amarelo, o verde e o azul fazem parte da bandeira brasileira. Ao lermos a tradução de Charlone por esse prisma, chegamos a uma reflexão sobre os caminhos da violência, da pobreza e das marcas de uma sociedade elitista que descarta suas mazelas nas periferias. Durante toda a projeção do filme, o público acompanha a luz do sol desaparecer para que o céu seja tomado pela fumaça de uma guerra que leva as sombras para a cidade. Saímos da luz para chegarmos à escuridão completa da tela cinêmica.

4.5 Espaço degradado

O caminho da luz cinêmica de Charlone ilumina casas, apês, ruas, árvores, automóveis, armas. Uma gama de objetos e construções que assumem caráter dramático na narrativa quando colocados na composição da cena a ser enquadrada. *Cidade de Deus*, nesse sentido, é um filme complexo, pois se passa em décadas distintas (de 1960 a 1980) e estabelece um vínculo histórico entre o cronotopo enformado pela arte e o que estaria no plano histórico. Ou seja, por mais que a comunidade do livro e do filme existam nas vias de fato, no plano das organizações administrativas e topográficas do Rio de Janeiro, ela tem autonomia enquanto cidade estética onde acompanhamos as arquitetônicas dos heróis.

Com isso em vista, concordamos com Martin sobre o espaço no cinema:

o espaço dramático tal como aparece na tela não é de maneira alguma dissociável dos personagens que ali evoluem: não é um suporte, um lugar onde a ação seria “encenada” – “*mise en scène*” (vemos o quanto é falso este termo, aplicado ao cinema) – pois nesse caso um indivíduo que se achasse ao lado da câmera durante a filmagem veria o essencial do filme; muito pelo contrário, é só o que aparece em tela que é verdadeiramente específico dessa arte. Portanto, o espaço fílmico é *um espaço vivo, figurativo, tridimensional*, dotado de temporalidade como o espaço real, e que a câmera experimenta e explora tal como o fazemos em relação a este (2003, p. 209, *grifos do autor*).

O espaço fílmico só pode acontecer na tela, durante a projeção ele é compreendido. Por essa razão, o termo designer de produção é o mais apropriado para o artista que traduz o texto literário para filme do que diretor de arte, pois o primeiro visa a elaborar um projeto visual que dialogue com todas as etapas de produção para chegar à tela cinêmica enquanto o segundo tem mais a ver com um espaço para a encenação (LOBRUTTO, 2002). O designer de produção de *Cidade de Deus*, Tulé Peak, dialoga com as dimensões que dão a ver a imagem (fotografia, figurinos, maquiagem) através da concepção do cronotopo fílmico.

As figuras 66, 67 e 68 (organizadas em uma mesma página para fins de comparação) compreendem às três épocas que trabalhamos na perspectiva fotográfica de Charlone. Nelas, vemos as casas e ruas amareladas, o horizonte utópico verde e a lona azul na laje de Pequeno. Juntas, elas formam um painel da evolução do conjunto habitacional para favela. Nesse sentido, o espaço conta a degradação do ser diante do tempo e da violência, ou mesmo da energia, empreendida nas atividades humanas. O cronotopo fílmico tem dimensão dramática e está intimamente ligado aos personagens, como também podemos ler neste fragmento do início d’*A história de Bené*:

Iniciaram-se as brigas de grupos de jovens dos apartamentos contra os jovens das casas. Brigavam por causa de pipa, bola de gude, futebol, namoradas... etc. Já a relação dos moradores dos Blocos Novos com os dos Blocos Velhos, talvez pela proximidade, não era hostil, era comum se dizer que Blocos Novos e Blocos Velhos eram uma coisa só. Os bandidos recém-chegados não roubavam ali. Porém, no mesmo dia em que chegaram, colocaram uma boca-de-fumo no Bloco Sete dos apartamentos novos (LINS, 1997, p. 205).

As brigas, a rivalidade entre apartamento (Os Apês) e casa e a instalação da boca de fumo fazem parte da arquitetura, relação do *eu* com o *outro*, mediada pelo espaço em que habitam. Na época de ouro, vemos um efeito de equanimidade e espelhamento entre as casas (e também indivíduos) na cena, é um conjunto habitacional onde todos têm o mesmo espaço.



Figura 65: Conjunto habitacional
Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:19:09)



Figura 66: Barracos ilegais
Fonte: filme *Cidade de Deus* (01:00:06)



Figura 67: A laje de Pequeno
Fonte: filme *Cidade de Deus* (01:51:59)

Na figura 65, vislumbramos um carrinho de mão, algum indício de jardinagem e palhetes que dividem os espaços. Esses lares, na época em que Bené ainda vive, saem da dimensão regular do conjunto e ganham outros agregados com os barracos ilegais de madeira (fig. 66). As placas dos palhetes perdem o viço dourado e reaparecem como muro que divide uma rua sem projeto urbano onde o Caixa Baixa brinca. Na figura 67, temos os Apês e a laje de Pequeno com muitos caixotes empilhados. É curiosa a árvore seca que rompe o teto de uma das casas que faziam parte do conjunto habitacional original, escolha que reforça nossa tese de que a força violenta da ação dos habitantes do lugar está imprimida no espaço.

Para além dessa força, a degeneração também denuncia atos de violência sutil advindos do abandono e da assistência social e governamental. No decorrer das três épocas, o lugar se torna insalubre e um risco público tanto para os que nele vivem quanto para os que nutrem a maior fonte de renda do lugar, o tráfico de drogas. É uma terra onde reina o pacto entre as pessoas que precisam de um lar e os bandidos. Mesmo assim, gostamos de pensar que, ao longo das décadas, a falta de identidade simbolizada pelas casas semelhantes da época de ouro desaparece para que surja um espaço criativo com personalidade, traduzindo a potência humana, sua complexidade e sua diversidade diante de um universo hostil. Essa ideia também pode ser apreendida nos figurinos dos personagens, vertente que desenvolvemos a seguir.

4.6 Como ser “prayboy”

O figurino, enquanto cronotopo da moda, aparece em muitos momentos do romance. Nas páginas anteriores, já citamos uma passagem em que os bandidos usavam roupa de ginástica como código de gangue. Durante a obra, várias marcas e grifes aparecem tanto vestidas por vivos quanto pelos mortos: “Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado, e ainda quente” (LINS, 1997, p. 14); “Na Sul também. É tudo roupa de marca. O tênis é Adidas, o short é Pier e a camiseta Hang Tem” (LINS, 1997, p. 276). No filme, essa diversidade foi traduzida por Bia Salgado e Inês Salgado.

Consideramos que “o figurinista apresenta sua tradução da obra literária em forma de trajas que compõem o vestuário da obra, afinal será essa sua *visagem* no corpo do filme: sua contribuição e releitura na tradução coletiva” (SILVA JR.; GANDARA, 2013, p. 160). Nesse sentido, as “Salgado” traduziram as sugestões de roupa dos personagens do romance em tecidos, cortes e costuras que, além de criarem a atmosfera do tempo cronológico da obra,

também vestiram os personagens de acordo com seus estilos e sua visão de mundo e moda. Essa ideia encontra seu ápice nos figurinos de Bené.

No romance, o “bandido sangue bom” realiza um de seus sonhos quando consegue fazer parte dos cocotas e, principalmente, se sentir e vestir como eles e os ricos:

A madrugada já era alta quando Bené acabou de experimentar as dezenas de shorts, camisetas e pares de tênis que Daniel lhe entregara no início da noite nas imediações do Bloco Sete. Agora só faltavam as calças Saint-Tropez. Os três embrulhos eram tão grandes que teve de levá-los no próprio táxi até a casa de sua mãe. Ele mesmo comentou o absurdo que fora aquelas compras, mas vida de rico é isso mesmo, o negócio era gastar, tirar onda, curtir a vida. Daniel recebeu bagulho solto, além de uma quantia em dinheiro que nunca tinha colocado na carteira. Dava até para comprar uma prancha, ou um skate importado.

— Sou playboy! – dizia Bené a todos que comentavam sua nova indumentária. Tatuou no braço um enorme dragão soltando labaredas amarelas e vermelhas pelo focinho, o cabelo ligeiramente crespo foi encaracolado por Mosca. Sentia-se agora definitivamente rico, pois vestia-se como eles (LINS, 1997, p. 277/78).



Figura 68: Bené antes
Fonte: filme *Cidade de Deus*
(00:47:00)



Figura 69: Bené depois
Fonte: filme *Cidade de Deus*
(00:55:12)



Figura 70: Bené Cocota
Fonte: filme *Cidade de Deus*
(0055:58)

No trecho literário, somos apresentados ao novo guarda-roupa de Bené. Entre shorts e calças, ele se sentia feliz. Se sentia rico. Playboy. Ele confiou no gosto e na aparência de Daniel

– no filme, denominado e incorporado por Thiago – para a escolha das peças, pois, vestido como antes, seria suspeito ou mesmo preso se entrasse em uma das lojas. O dinheiro com o tráfico não comprava a passagem dele para o mundo dos ricos, não comprova sequer os artefatos destes. A transformação dele é uma das passagens mais leves do filme, mas também uma das mais inquietantes se olharmos pelo prisma da exclusão social e das utopias inerentes a esse personagem. Não era um Fabiano imaginando escola para seus filhos, nem seria um “invasor” ocupando espaços numa construtora. Mas havia algo de metamorfose nesse desejo vestuário.

As figuras citadas, para pensar com o livro, compreendem justamente essas mudanças de Bené acarretadas pelas roupas (pelo figurino). No texto, a quantidade de peças e o termo “playboy” dão a dimensão da transformação do jovem. Em filme, essa ideia deveria ser mostrada, não bastava dizer que se sentia, devia-se, literalmente, ser corporificada no vestir. Na figura 68, Bené acabara de tomar a boca de Neguinho junto com Pequeno. A camiseta é de um tamanho menor, como se ele estivesse usando as roupas de quando era criança, a bermuda parece ser uma antiga calça cortada, outro índice da infância aliado à pobreza e simplicidade.

Após as compras feitas por Thiago, o rapaz aparece vestido com camisa, calça e tênis – “roupas de marca” – em harmonia com sua idade, entre 16 e 18 anos, e com o tamanho exato do seu corpo (fig. 69). A passagem é moldurada pela música *Metamorfose ambulante*, de Raul Seixas, reforçando a transformação visual e a utopia alternativa. Bené, enfim, trajava roupas que o faziam se sentir como um “prayboy” (00:55:00) e também mediavam sua entrada no universo dos cocotas, com seus códigos de estilo marcados pelas camisetas estampadas e listradas de grifes como Lee (fig. 70). As figurinistas dialogaram com as ideias da fotografia e do designer de produção. A camiseta verde e a estampa floral traduzem os sentimentos e os sonhos de Bené, sempre ligados à natureza, à vida leve em uma fazenda onde formaria sua “sociedade alternativa”.

Um último aspecto que complementa o visual é o cabelo pintado de loiro, uma cor “de branco” para um personagem que representa um raio de lucidez ao desejar deixar o caos das relações humanas naquele lugar. Esse traço físico nos leva para o horizonte da maquiagem e cabelo também como elementos da tradução coletiva. Donna Meirelles e Anna Van Steen foram as responsáveis por criarem uma identificação dos personagens com seus espaços sociais através, principalmente, dos cabelos. No fragmento do livro, ele faz cachos, no filme ele continua com eles, mas pintados de loiro. O corte do rapaz, bem como o da maioria dos homens negros do filme, estabelece uma relação dialógica com o movimento *Black Power* fundado e organizado entre as décadas de 1960 e 1970, contemporaneidade do personagem e difundido nos arrabaldes e favelas no Brasil.

Os figurinos e o cabelo de Bené o transformam em um “prayboy”. Sua personalidade foi exteriorizada em peças da moda e formas de ser e de se comportar como os ricos que imaginava e como os cocotas com quem convivia e que mostravam ao rapaz uma vida mais tranquila sem as cicatrizes da morte e da violência.

Até aqui, trouxemos camadas visuais da tradução coletiva, no entanto o cinema também é sonoro, por isso as páginas finais deste capítulo apresentam análises de trechos específicos da trilha sonora do filme, composta e organizada por Ed Cortês e Antonio Pinto.

4.7 Música para mais um bandido morto

O filme *Cidade de Deus* está intimamente conectado com a música brasileira. No ano 1999, o videoclipe da canção *Minha Alma (a paz que eu não quero)*, composta por Marcelo Yuka para o álbum *Lado B Lado A* (1999) do grupo musical O Rappa, foi embrionário para o longa-metragem ao reunir em sua equipe artistas que se tornariam fundamentais para a concepção do filme: a direção ficou a cargo do escritor do romance, Lins, da codiretora do filme, Kátia Lund, e de Breno Silveira (que, em 2005, trabalharia em *2 filhos de Francisco*) e teve a estreia dos atores Jonathan Haagensen e Rubens Sabino Silva, que interpretariam Cabeleira e neguinho, respectivamente (SILVA, JR.; GANDARA, 2015).

Romance, videoclipe e filme se concentram em histórias que se passam no espaço urbano periférico massacrado por atos violentos externalizados. A música em questão não integra a trilha sonora do longa-metragem, mas dialoga com ela através da memória *entelada*. Ed Cortês e Antonio Pinto elaboraram a trilha sonora de *Cidade de Deus* a partir de um conjunto de canções da contemporaneidade dos personagens e de composições incidentais originais. Estas últimas passaram por um processo parecido com o das referências audiovisuais e imagéticas que discutimos, pois são criações baseadas nas variações de samba elencadas no romance, como nestes exemplos: “Quando saía para comprar alguma coisa, torcia para ter batucada na birosca para ficar escutando os sambas de partido alto cantados pelos malandros” (LINS, 1997, p. 29) e “A noite ultrapassou todos os seus limites, a festa rompeu o dia, mais carne, mais maconha, mais cocaína e cerveja na manhã que nascera em ritmo de samba sincopado e de partido alto.” (LINS, 1997, p. 208).

Nossa análise se detém às faixas que embalam sequências *tanatocinêmicas*, em que a morte encontra a sétima arte em tela, dos três principais bandidos da favela: Cabeleira, Bené e Zé Pequeno. Suas mortes anunciam o final de uma era para o início de outra que responde à anterior e que metamorfoseia camadas de violência. A primeira morte é a de Cabeleira:

Deitou-se bem devagar, sem sentir os movimentos que fazia, tinha uma prolixa certeza de que não sentiria a dor das balas, era uma fotografia já amarelada pelo tempo com aquele sorriso inabalável, aquela esperança da morte ser realmente um descanso para quem se viu obrigado a fazer da paz das coisas um sistemático anúncio de guerra. Aquela mudez diante das perguntas de Touro e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão (LINS, 1997, p. 202).

A morte veio pela arma do policial Touro acompanhada de esperança, alívio e certezas. No filme, Cabeleira é alvejado pelos policiais enquanto corre pelas ruas da Cidade de Deus, nesse momento entra, extradiegeticamente, a canção *Preciso me encontrar*, escrita por Candeia e interpretada por Cartola:

Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Sorrir pra não chorar

Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver

Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar
(CANDEIA, 2002)



Figura 71: Morte de Cabeleira
Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:33:15)

O sujeito da canção deseja nascer, viver e assistir a beleza na paz de uma vida tranquila. Ele está metaforicamente morto e inicia sua jornada de autodescoberta. O verso “rir para não chorar” nos lembra a alegria melancólica do texto literário. Cabeleira tentava fugir com Berenice antes de cair morto diante dos policiais, como vemos no plano geral da figura 71. Ao abordar um carro da institucional COHAB (Companhia Estadual de Habitação do Estado do Rio de Janeiro), ele diz ao motorista: “Foda-se, amigo, vâmo embora pr’algum lugar” (00:30:55). Qualquer lugar seria melhor e mais seguro do que viver na Cidade de Deus, do que ser preso, do que ser pobre, por isso ele precisava ir. A canção de Candeia integrada à trilha sonora do filme compreende a um arauto para o *post mortem* do bandido que traduz em canção sua busca esperançosa pelo descanso.

Enquanto Cabeleira, no filme, morre ao som do samba, Bené é assassinado com rock. No romance, Butucatu havia sequestrado a ex-namorada grávida, a estuprado junto com os amigos, e espancado com pauladas até a morte. Ao saber disso, Pequeno decide matá-lo, mas é impedido por Bené. Em busca de vingança, Butucatu tocai o inimigo, no entanto erra o tiro e mata o companheiro deste:

O corpo de Butucatu tremia. Quando Pequeno entrou na mira de seu revólver, prendeu respiração, apertou os olhos. Mas Bené, ainda cantando, passou à frente de Pequeno, tirando-lhe a visão. Retirou a arma da posição, respirou, colocou a arma novamente na direção de Pequeno, firmou o braço e atirou duas vezes seguidas e saiu pelos fundos da casa.
Bené caiu estrebuchando (LINS, 997, p. 383).

Na tradução coletiva, o roteiro de Mantovani reformulou o espaço, o tempo e os personagens da ação. A rua onde Bené é assassinado no romance, é trocada pelo interior do baile de despedida do próprio personagem. Em vez de Butucatu, é Neguinho que procura vingança em razão de Pequeno ter tomado sua boca nos Apês, situação em que Bené intercede pelo rapaz e impede Pequeno de matá-lo. Nos momentos que antecedem a morte, o fotógrafo César Charlone troca a iluminação contínua do espaço pelo jogo de luzes que alternam entre claro e escuro – luz negra muito utilizada nas festas e bailes das décadas de 70 e 80. É justamente essa nuance estroboscópica que provoca o erro de Neguinho.

Cortês e Pinto selecionaram a canção *Hold Back the Water* (1973), do Bachman-Turner Overdrive, como a trilha sonora diegética tocada no instante que Neguinho dispara e mata Bené, que cai no piso do salão iluminado de verde (fig. 72):

*Headed 'cross the border
Looking for a place to play
I left the sun behind
I don't mind
But I think that it looked like rain*

*Hold back the water
I gotta find time to burn⁶
(2012).*



Figura 72: Morte de Bené
Fonte: filme *Cidade de Deus* (00:50:13)

É importante frisarmos que a canção faz parte apenas do longa-metragem e não do álbum da trilha sonora lançado comercialmente. O sujeito da letra atravessa a fronteira em busca de um lugar para tocar, fumar e ver o sol brilhar. É um ser que tem tempo para o ócio, que passou por uma turbulência, e vê uma nova e melhor perspectiva. Essa imagem e as idealizações nos lembram tanto o sonho de Bené quanto a procura da composição de Candeia. No entanto, a chuva (de balas) teme em cair (e matar) no romance e no filme, assim como na canção que embala a morte. Levando os sonhos com a enchente, os planos de uma vida melhor e mais alternativa ficam para além da fronteira da tempestade disfarçada de sol. Não há lugar para bons malandros nas ruas, nos Apês e nas bocas da cidade. A morte de Bené abriu as portas para que Pequeno desse vazão ao seu inferno nas terras de Deus.

Bené e Cabeleira morrem ao som de canções com letras que traduzem suas visões de mundo e abrem caminho para o além-túmulo melhor do que a vida inteira de violência. Diferente disso, Pequeno morre ao som de uma composição incidental desenvolvida

⁶ “Avançando pela fronteira/ À procura de um lugar para tocar/ Eu não me importo de ter deixado o sol para trás/ Mas eu acho que ele era uma chuva/ Detenha a água/ Eu tenho tempo para gastar” (Tradução nossa).

exclusivamente para ele. Nas páginas anteriores, sinalizamos que o personagem é assassinado em uma tocaia feita por Triguinho e morre ao som de fogos de artifício, como lemos na citação: “Os bandidos mandaram que fechassem a porta, Pequeno sentou-se no sofá, revirou os olhos, estrebuchou e morreu quando começava a queima de fogos para a entrada de mais um Ano-Novo” (LINS, 1997, p. 547). No filme, ele é alvejado pelas crianças do Caixa Baixa inúmeras vezes em vingança pelo amigo morto a mando do bandido (fig. 73):



Figura 73: Morte de Zé Pequeno
Fonte: filme *Cidade de Deus* (02:01:47)

Cortês e Pinto compuseram o samba *Morte Zé Pequeno* para o momento. Essa opção é diferente das outras duas que estudamos. Cabeleira e Bené são personagens que não conseguiram atingir suas plenitudes existenciais na Cidade de Deus, o primeiro morreu enquanto fugia para qualquer lugar e o segundo enquanto se despedia para começar sua sociedade alternativa. Os dois foram embalados por canções com letras que vislumbram paz, natureza e a busca por um futuro mais leve. Diferente disso, Pequeno realiza seu “projeto”. Ele foi bandido perigoso, matou quem quis e não se deu ao remorso, teve dinheiro, fama e respeito. O lugar, ao longo dos anos, se adaptou a ele, à sua visão de mundo, à sua arquitetônica fundamentada em atos violentos externalizados em assassinatos, tráfico, roubos e estupros.

As três músicas molduram não somente o momento do trespasse dos personagens, mas também buscam traduzir seja pela letra ou pelos instrumentos suas atitudes diante do que vivenciaram no lugar e como seus *eus* respondem à frequência violenta do *outro*. Nessa experiência, ora foram agentes do caos, ora se tornaram vítimas das próprias escolhas. Ao final

de seus dias de crimes, se tornaram apenas mais um bandido morto nas ruas e becos da Cidade de Deus.

A violência urbana na favela se desenvolve em dois níveis. No primeiro, como uma continuidade da violência sutil oriunda da nossa herança colonial escravista. No segundo, que foi o nosso principal foco, em inúmeros atos violentos externalizados por personagens bandidos em eventos que vão de roubos com caixas de engraxate a bombas de coquetel Molotov à luz do dia. Nesse horizonte, apresentamos um conjunto de análises a partir de textos e imagens cinêmicas fundamentadas na tradução coletiva como resposta à primeira versão do romance escrito por Lins. Isso estimula as relações dialógicas tanto com Cinema Novo quanto *Ganga bruta* no grande tempo do cinema literário brasileiro.

Deixamos esse universo e seguimos para o centro urbano da cidade de São Paulo em *O invasor*. Livro, roteiro e filme apresentam atos de violência sutil realizados por ricos, delegados e matadores de aluguel. Encontramos essa arquitetura nos silêncios, nas ruas escuras, nos desejos secretos, e também na desconfiança da câmera sempre em alerta que, muitas vezes, é flagrada invadindo a cena e denunciando o *voyeurismo* do público.

CAPÍTULO V

O INVASOR: PODRES SUTILEZAS

*E, para minha surpresa, tive uma ereção.
Uma ereção inesperada, estranha, inútil.
Porque, naquele instante, eu não sentia nenhum desejo.
Nem sono, nem fome. Só medo.*

Ivan, O invasor

*Respeito é pra quem tem.
Anísio, O invasor (filme)*

5.1 Uma vanguarda do cinema literário brasileiro

Em certo momento de *O invasor*, escrito por Marçal Aquino, Alaor alerta Ivan sobre a situação em que os dois se envolveram ao contratar Anísio para matar o sócio Estêvão: “O que vamos fazer com o Estêvão também dá cadeia, Ivan. Qual é o problema? Não pense que você não está sujando as mãos só porque é o Anísio que vai fazer o serviço. Dá na mesma, meu velho. *Bem-vindo ao lado podre da vida*” (AQUINO, 2002, p. 30, *grifo nosso*). O lado podre não se trata apenas da terceirização criminal, mas também das relações humanas estabelecidas entre eles (que estavam no “topo”, o lado nobre) e os que habitam os escombros sociais.

A podridão do livro está inserida em um contexto urbano. Os personagens e suas ações formam um painel dos ambientes citadinos onde homens e mulheres vivenciam a perversão, vingança, vaidade, ódio, inveja, cobiça, ganância. Todos esses sentimentos são importantes para a construção das tensões no livro e no filme. Enquanto em *Cidade de Deus* as armas, bombas e estupros compunham uma arquitetura da violência nas *urbes* periféricas, em *O invasor* o centro da cidade de São Paulo surge com seus contrastes e seu cotidiano esperando uma explosão que sempre está por vir.

O livro de Aquino desenvolve-se a partir da perspectiva de Ivan. O leitor é convidado a colocar a máscara desse homem e entrar em seu universo fragmentado e atormentado pelo remorso, dúvida e medo da morte. Um bom exemplo dessa ideia está nesta passagem:

Um homem grisalho, de terno escuro, carregando uma maleta, postou-se ao lado do carro e me olhou, enquanto aguardava o sinal de pedestres abrir. Parecia um executivo, um pacato pai de família, desses que chegam em casa à noite, depois do trabalho, e afagam as crianças e o cachorro antes de sentar-se do lado da esposa na sala, a tempo de acompanhar um pedaço do telejornal. Retribuí o olhar e o homem disfarçou, fingindo consultar o relógio.

Talvez não fosse nada disso. Ele podia muito bem ser um rufião na via-crúcis das boates, recolhendo a fêria da noite. Um jogador compulsivo que acaba de perder – ou ganhar – tudo nos carteados da madrugada. Ou mesmo um homem atormentado, com pai doente, mulher insatisfeita, filho rebelde e prestação do apartamento atrasada, tentando manter as boas maneiras até mesmo na hora de saltar no abismo. Era difícil saber.

O sinal de pedestre abriu e ele me olhou uma última vez, antes de atravessar a Paulista (AQUINO, 2002, p. 31).

O encontro no sinal entre Ivan e o homem que atravessa a avenida Paulista é contado única e exclusivamente pela dimensão consciencial do narrador. É um momento fugaz da vida enquanto o sinal está vermelho, cor de alerta, de perigo. Nesse breve intervalo da vida do personagem, ele vislumbra múltiplas opções para o homem grisalho de terno e maleta: pode ser um pacato pai de família conservador com uma rotina entre trabalho e os entes queridos no lar

aconchegante; do outro lado, pode ser um jogador compulsivo, um homem endividado, violento, um filho dos escombros. O sinal abre, a vida segue.

Na vida nobre, o homem só tem uma possibilidade: pai de família. Por seu turno, o lado podre é mais versátil e arrojado com maiores possibilidades de errar, de se perverter, de perder a razão. Visto assim, a podridão não é exceção, mas uma regra que o personagem sente vontade de fugir, porém já não é mais possível em razão da encomenda da morte do sócio. É um sinal aberto para a loucura. E a loucura entra em todas as casas⁷.

Na passagem, também encontramos uma arquitetônica literária impressionista. Para ampliarmos essa ideia, trazemos o seguinte conceito:

Há, *grosso modo*, três grandes tendências interpretativas do impressionismo literário: aquela que nega sua existência mediante o argumento de que não há um conjunto de técnicas literárias que adapte o impressionismo ao texto (i.e., defendendo uma existência puramente pictórica do impressionismo); aquela que o interpreta como a transposição do impressionismo pictórico ao meio literário, seguindo a definição inaugural de Ferdinand Brunetière (i.e., debruçando-se sobre aspectos estilísticos da prosa e da poesia, bem como sobre semelhanças conceituais entre a pintura e a literatura, sem limitar seu *métier*); e aquela que o considera como uma via de expressão autônoma, marcada pela experimentação com a focalização e com a perspectiva narrativa (i.e., definindo seu *métier* em função de aspectos narrativos, em detrimento da aplicação do termo à poesia) (SANDANELLO, 2017, p. 14/15).

As três orientações citadas pelo autor nos trazem (a) a impossibilidade de um impressionismo na literatura por questões técnicas, (b) a comparação com as técnicas da pintura e (c) a experimentação estética narrativa. Consideramos que esta última colabora para compreendermos a enformação de *O Invasor* a partir das impressões de Ivan. No fragmento do homem no sinal, essa ideia aparece de forma contundente. O personagem vê uma pessoa e tece para ela inúmeras possibilidades a partir de seu estado íntimo. Dessa maneira, o raciocínio sobre o impressionismo literário propõe que a correspondência entre a percepção dos fatos e sua interpretação jamais serão correlatas (GUNSTEREN, 1990).

Essa ideia nos faz retomar a filosofia da percepção de Merleau-Ponty (2004) que vimos nos capítulos anteriores, na qual só sentimos nossa existência no contato com o *outro* e o retorno a nós depois dessa frequência. Por esse prisma, o homem grisalho de terno e maleta aparece

⁷ Essa concepção foi amplamente trabalhada por Machado de Assis: vide *Memórias póstumas de Brás Cubas* e os respectivos capítulos IX (“Razão contra Sandice”); CLII (“O Alienista”); CLIV (“Os navios do Pireu”). A frase “a loucura entra em todas as casas” é repetida, com variantes, nas três passagens. A comparação não é alheia: no livro-desdobramento *Quincas Borba* a loucura que assola Rubião se dá ao longo de contínuo processo de “invasão”. Invasões, realizadas, mais acintosamente, pelo casal Palha e Sofia e pelo conjunto de personagens coadjuvantes que vão surrupiando toda sua riqueza (herança). Para aprofundar essa discussão indicamos a tese de Augusto Rodrigues da Silva Junior (2008), citada neste trabalho, e uma pequena monografia, do mesmo autor, intitulada: *Quincas Borba: filosofia, memória, loucura* (2000).

de forma rápida sem nenhuma conexão aparente com Ivan e com a narrativa. Qualquer interpretação de Ivan sobre ele não encontra fator correlato na narrativa a não ser no próprio personagem. Essa aparição na consciência romanesca arquitetada por Ivan nos coloca diante de sua percepção sobre a humanidade e vivência daquele transeunte. Os caminhos elencados por ele são uma amálgama de suas escolhas, desilusões e encruzilhadas que o homem propiciou o retorno após a frequência. Nesse sentido, a percepção do mundo também pode ser uma confissão do próprio narrador-protagonista.

O impressionismo e a percepção que tratamos até aqui estão no texto literário. Para além disso, constatamos essas duas posições também no processo de criação do roteiro fílmico (escrito por Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca) e do filme. Essas três etapas foram desenvolvidas praticamente ao mesmo tempo e lançadas na mesma época.

Ao tomar conhecimento do enredo de *O Invasor*, romance que estava sendo escrito por Marçal Aquino, Beto Brant ficou interessado em filmá-lo. Marçal Aquino, então, interrompeu a escrita do romance para escrever o roteiro do filme. Ao terminar o roteiro, não teve mais vontade de retomar o romance. Estimulado por Beto Brant, que lhe prometeu ceder um caderno de fotos inéditas do filme para compor a publicação, resolve finalizar o livro. Como as fotos foram publicadas pela imprensa, devido ao sucesso do filme, o editor Luiz Fernando Emediato, para compensar, resolveu publicar, junto com o romance, também o roteiro. O livro, numa edição de luxo, traz, então, a capa com a imagem de Marco Ricca – ator que interpreta o personagem Ivan no cinema –, o texto do romance, o roteiro e fotografias do filme. Na página com a ficha técnica do filme, curiosamente, lê-se: baseado no romance *O Invasor*, de Marçal Aquino” (FIGUEIREDO, 2008, p. 168)

A autora nos apresenta os bastidores da criação da obra, fato que reforça o intercâmbio estético. Ainda conforme Figueiredo, a noção de literatura como produto final “vem sendo afetada, já que o texto literário tende, muitas vezes, a ser visto como um texto básico para a adaptação, o que afeta o seu estado de obra concluída” (2008, p. 169). Acrescentamos a essa ideia o impressionismo e a percepção que estudamos e, também, as seguintes figuras extraídas tanto da primeira edição do livro quanto da campanha de divulgação do longa-metragem:

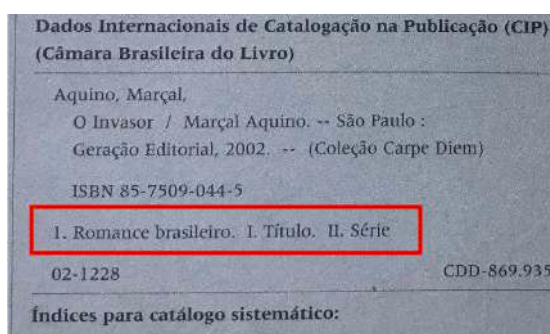


Figura 74: Ficha catalográfica de *O Invasor*
Fonte: livro *O Invasor* (AQUINO, 2002, p. 04)

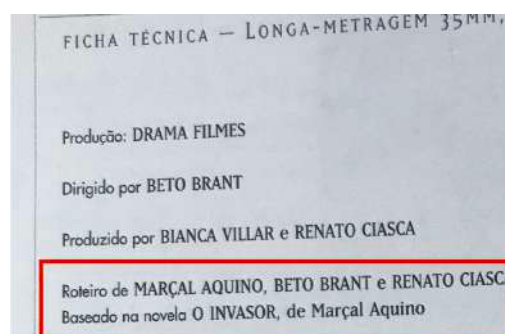


Figura 75: Ficha técnica de *O Invasor*
Fonte: livro *O Invasor* (AQUINO, 2002, p. 128)

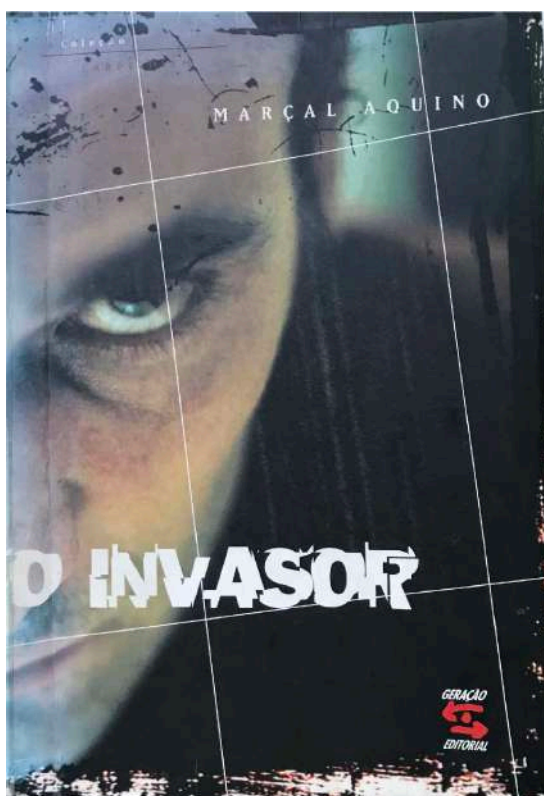


Figura 76: Capa do livro *O invasor*
Fonte: livro *O invasor* (AQUINO, 2002)

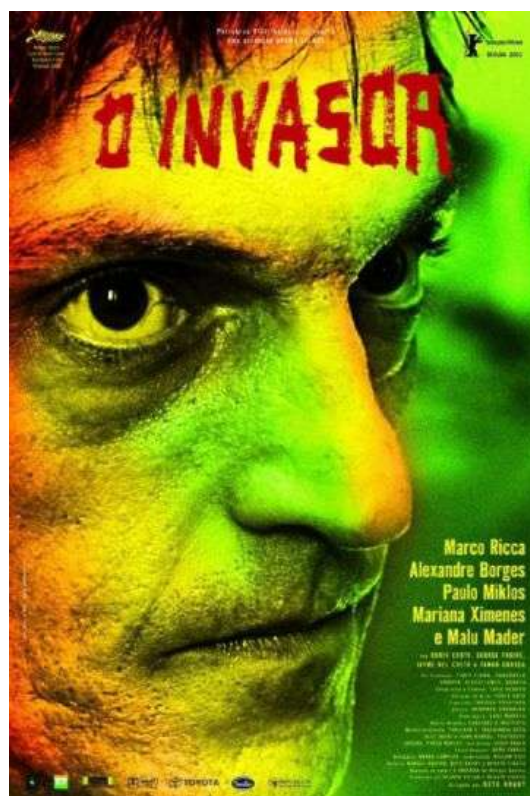


Figura 77: Cartaz do filme *O invasor*
Fonte: www.imdb.com

Pensando nos eventos cinêmicos, o fato de Aquino estar envolvido nos dois projetos projeta-se na seguinte constatação de Figueiredo: “no Brasil, um número crescente de escritores, sobretudo das gerações mais novas, vem trabalhando como roteirista, seja de forma esporádica, seja mais sistematicamente” (2008, p. 169). O autor faz parte desse bojo e atualiza suas relações dialógicas no grande tempo do cinema literário brasileiro. No entanto, o que mais nos chama a atenção nas figuras e na citação crítica é a percepção das coisas enquanto elas acontecem, ou melhor, como as impressões de algo novo são expostas ao público quase que simultaneamente.

As quatro imagens ilustram o fragmento de Figueiredo. A figura 74 trata da ficha catalográfica da primeira edição do livro, lançada em de abril de 2002, enquanto a figura 75 é da ficha técnica do filme que antecede o roteiro. A capa do livro (fig. 76) está ao lado do cartaz do filme (fig. 77), lançado em 05 de abril do mesmo ano após ganhar o prêmio Cinema Latino Americano no XX Sundance Film Festival, nos Estados Unidos, e quatro meses antes do lançamento de *Cidade de Deus*, que ocorreu em 30 de agosto. Efetivamente, *O invasor* foi um dos primeiros filmes a abordarem a violência urbana nas grandes cidades no cinema literário no século XXI.

Além disso, a ideia de lançar as três obras (livro, roteiro e filme) na mesma época é uma dinâmica que poucas vezes ocorreu na história do cinema literário. Destacamos *2001 – Uma odisseia no espaço* (*2001: A Space Odyssey*), o romance escrito por Arthur C. Clarke e o filme dirigido por Stanley Kubrick vieram a público em 1968, ambos também escreveram o roteiro; e *A forma da água* (*The Shape of Water*), de 2018, filme dirigido por Guillermo del Toro, que também assinou o romance com Daniel Kraus. Diferente de *O invasor*, essas duas obras não publicaram o roteiro junto e foram recebidas pelo público como textos escritos originalmente para o cinema, é notável o fato de que eles foram indicados ao prêmio de roteiro original da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas.

Nesse sentido, o filme brasileiro é inovador. Como podemos ler na figura 75, o longa-metragem foi “baseado” na novela de Aquino. Os desencontros entre as noções de gênero literário que trouxemos até o presente momento são notórios. Na figura 74, que está no mesmo livro da 75, a ficha catalográfica apresenta o livro como romance brasileiro, por sua vez o roteiro o considera uma novela, texto sinalizado na caixa vermelha, e, por final, Figueiredo transcreveu este mesmo fragmento como “baseado no romance”.

Todas essas sutis alterações, ou mesmo opções dos autores, e o certo equívoco da crítica nos ajudam a perceber um nó provocado no instante da recepção da obra. O caminho clássico do produto final editorial que teria seus direitos vendidos para uma produtora ou um artista cinematográfico para, somente depois, ser traduzida para a sétima arte foi totalmente problematizado para surgir algo novo, sem precedentes, uma espécie de enfrentamento do *establishment* da cadeia produtiva e distribuidora. O mais relevante dessa atitude é que o filme se baseia em um livro que não havia sido lançado e que, por isso mesmo, não tinha um público leitor quando da recepção do espectador nas salas de cinema.

Nesse imbróglio, o impressionismo desponta justificado na rapidez que tudo aparece já pronto para o público, ou seja, este recebe tudo em um único pacote. As pessoas vão ao cinema e compram o livro e o roteiro ao mesmo tempo. Visto por esse viés, os textos e o filme nos parecem fazer parte de uma mesma obra sem separação de gênero ou mesmo encaixe em qualquer definição. *O invasor* é, seguramente, uma das vanguardas do cinema literário brasileiro, assim como foi *Limite*.

Ainda nessa discussão, a capa do livro (fig. 76) e o cartaz do filme (fig. 77) revelam diferenças que ampliam nossa ideia de ser uma obra única compartimentada em suportes e gêneros distintos. O livro traz a imagem de Ivan na capa enquanto o cartaz vem com o rosto de Anísio. As duas imagens são compostas da mesma maneira e também foram extraídas do filme: temos *close*s no rosto dos atores e os olhos aparecem na mesma linha imaginária para quem

observa as imagens lado a lado. O livro é narrado integralmente por Ivan, enquanto Anísio é o dono do primeiro olhar da objetiva da câmera no filme. Por seu turno, o roteiro não define um olhar, mas sim como a câmera se comporta no universo disposto. Visto assim, temos acesso a narradores diferentes da mesma história. Mesmo que o filme estabeleça um vínculo direto com algumas passagens do livro, o ponto de vista não é o mesmo. Com as devidas proporções, o romance (ou novela) se fundamenta em Ivan e o filme em Anísio, isto é, os protagonistas se modificam. No livro há um passado, biografias entrecruzadas. No filme, o contratado é novo para as vidas, para os processos (embora houvesse um rasto de “serviços” prestados anteriormente ao sócio da boate, o Norberto).

Outra questão é que, no filme, a favela paulistana é enformada cinematicamente para o espectador, em contrapartida o livro se concentra quase que integralmente na zona nobre da cidade de São Paulo. A mudança de perspectiva narrativa, então, leva ao deslocamento do plano fílmico e, como consequência, do espaço urbano. Esse raciocínio nos lembra esta consideração de Aquino: “Eu diria que, para mim, a rua serve de *start*, de disparo. Eu vejo algo que me dá vontade de ficcionalizar” (AQUINO, 2015, p. 311). A rua é o lugar do movimento e deslocamento. A capital paulistana, especialmente na avenida Paulista, é um microcosmo de diversas camadas da sociedade comungando a mesma urbanidade. Por mais que a rua apareça com frequência no livro, como no fragmento do sinal, é no filme que ela ganha mais complexidade e mais diversidade de becos, entroncamentos e vielas que fazem parte dos universos do livro e do filme.

Os intercâmbios estéticos de *O invasor* são diferentes de *Cidade de Deus*, que se ateuve à forma do romance e suas modificações ao longo dos anos. Livro, roteiro e filme aparecem no mesmo momento no grande tempo da arte brasileira sem o intervalo de formação de um público leitor, se levamos em conta o percurso clássico das adaptações. Essa característica reforça nosso conceito de tradução coletiva quando levamos em consideração que o autor literário também é roteirista. Em outras palavras, o termo adaptação, de certa forma, conclama a uma obra literária como produto editorial final, ao passo que a tradução coletiva está relacionada a ela como arena para o diálogo em uma condição de inacabamento e responsabilidade.

5.2 Ivan, o terceiro homem

Nossa herança oligárquica colonial escravista forma a base da violência urbana junto com o êxodo rural para as cidades na segunda metade do século XX. Diferente de *Cidade de Deus*, em que essas ideias explodem na periferia, *O invasor* nos faz percorrer sutilmente pelos

níveis do poder instalado no sudeste brasileiro. Uma noção notória disso é a ampla presença de fatos relacionados à política no livro e no filme, como podemos ler nesta passagem:

Eu nunca quis negócios com o governo, você sabe disso. Tem sempre alguma falcatura no meio, pode ver. Você entra na concorrência de alguma obra pública e já sabe de antemão qual a empresa que vai levar. Então é só pagar a propina para o cara certo antes da concorrência e depois continuar pagando pra conseguir a liberação das verbas. Não dá outra. Eu nunca quis isso, Ivan. Se outras empreiteiras topam, tudo bem, mas não é problema meu.

Estêvão se exalta, dá um trago curto na cigarrilha e olha para a minha mesa, procurando um lugar para bater a cinza. Empurro o cinzeiro para mais perto dele. Quando Anísio vai agir? Hoje ainda? Amanhã?

Não sei se você sabe, Ivan, mas já recebi propostas de gente ligada ao governo para entrar nessa. Pra quê? É só uma questão de tempo para estoura um desses escândalos e aí a bomba explode na nossa mão. Eu não quero ver a construtora aparecendo nos jornais e na TV desse jeito. Já pensou? Meu pai morre do coração se uma porra dessas acontece.

Estêvão descende de uma família de barões do café do interior paulista. Seu avô dá nome a uma rua arborizada do Pacaembu. Seu pai, um jurista renomado, é autor de vários livros usados nos cursos de Direito. Gente de linhagem aristocrática. É possível que o próprio Estêvão vire nome de rua depois que Anísio agir (AQUINO, p. 36).

O fragmento expõe uma prática corruptiva que faz parte do sistema das licitações de obras e pregões (tema que é recorrente em nosso país e não faz parte apenas da história recente como conclamam muitos setores da sociedade). Estêvão argumenta que não queria fazer parte do jogo governamental; nas vias de fato, ele armava uma armadilha para tirar tanto Ivan quanto Alaor da empreiteira e seguir como único dono. Ivan, que já tinha iniciado negociação com Rangel junto ao Ministério do Planejamento, se vê em uma emboscada que pode resultar no final da parceria entre os três engenheiros. Enquanto Estêvão argumenta, Ivan pensa em que Anísio irá “agir”.

Na próxima página, apresentamos uma sequência de imagens que traduzem o instante referente à citação acima. As quatro passagens são, especificamente, do momento em que Estêvão (George Freire) expõe sua opinião sobre o governo. O início da passagem nos mostra um *close-up* no rosto de Ivan, que presta atenção no interlocutor (fig. 78). Após um *raccord*, invadimos seu pensamento em uma espécie de fluxo de consciência em que o flagramos imaginando como seria a “ação” de Anísio, figura 79; nela, a vítima seria abordada enquanto sai do trabalho. Ocorre outro *raccord* e voltamos para a conversa. Ivan começa a roer as unhas das mãos, uma atitude que denuncia o nervosismo e sua inquietude com o pensamento (fig. 80). Mais um *raccord* e vemos outro cenário para o crime (fig. 81), nele Estêvão é abordado enquanto chega em casa.



Figura 78: Ivan olha para Estêvão
Fonte: filme *O invasor* (00:07:21)



Figura 79: Estêvão surpreende o agressor I
Fonte: filme *O invasor* (00:07:35)



Figura 80: Ivan nervoso
Fonte: filme *O invasor* (00:07:37)



Figura 81: Estêvão surpreende o agressor II
Fonte: filme *O invasor* (00:07:40)

No livro, por termos uma perspectiva do ponto de vista de Ivan, o sentimento de invasão não acontece. As indagações sobre a morte do sócio surgem mais como um “quando” será realizada. No filme, já temos acesso a como ele imagina que pode ser feita. Ivan, na realidade de sua vida, sabe que o homem a sua frente em breve morrerá, e, pior que isso, ele é um dos autores. As duas imagens da abordagem de Estêvão surgem como ideia fixa, que o próprio personagem, no plano estético, se surpreende ao falar em voz alta a frase: “Caralho!”. Esta, no roteiro cinematográfico, é indicada da seguinte forma: “Ele deixa escapar, num murmúrio, uma frase típica de ‘ato falho’, que não chega a ser ouvida por ESTÊVÃO” (AQUINO, BRANT, CIASCA, 2002, p. 155).

A sequência fílmica e o roteiro ampliam a psicologia da cena literária. A consciência de Ivan é trazida à margem da tela cinêmica em duas dimensões que desvelam seu desconforto com a situação. Por um lado, o desejo de matar o sócio é acentuado, visto que a ideia fixa da morte aparece justamente quando Estêvão conversa sobre o ponto nevrálgico que levou Ivan a aceitar a parceria criminosa com Gilberto (no livro é Alaor), ou seja, a negociação com Rangel (Sílvio Luz), que se estendia aos interesses de Brasília tão odiados por Estêvão. Por outro, temos o exame de consciência que ele faz da situação e balbucia na forma de um palavrão.

Todos esses níveis encontrados na cena formam um quadro de alguns atos da violência sutil que é desenvolvida. Ao dar vazão à ideia fixa da morte do sócio, Ivan se encontra mascarado como assassino, Anísio é apenas a parte final de seu sentimento de ódio e raiva, ele

apenas aperta o gatilho da arma. Assim, a dimensão consciencial de Ivan é exposta a ele próprio (e ao espectador), causando conflito e futuro arrependimento. Além dessa violência, também encontramos o ato falho e nervosismos no roer das unhas.

No texto literário, além da questão sobre a política e seus moldes corruptíveis de realizar transações de profundo interesse egoístico, encontramos também a raiz oligárquica de Estêvão e como ela se mantém no poder e no controle dos negócios das empreiteiras paulistanas. Ele pertence à linhagem dos barões de café e o pai faz parte da elite intelectual jurídica. Ivan, por sua vez, veio de família de classe média; o pai era funcionário do Banco do Brasil e cometeu suicídio sem justificativa aparente. Essas nuances constroem um painel da fragilidade nas relações instauradas na sociedade que tinha por nome *Araújo & Associados*.

A hierarquia na divisão das tarefas na empresa também está refletida em algo simples como a identificação da empreiteira nas construções de que era responsável:

fachada estilizada de duas casas, num efeito rebuscado. Logo abaixo vinham os nomes de Alaor, Estêvão e o meu. Engenheiros responsáveis.

A divisão de tarefas na empresa, decidida logo que nos associamos, sempre me incomodara. Estêvão, no papel de dono, definia quais os projetos que seriam tocados, cuidando do acerto de todos os detalhes com os clientes, inclusive os preços. Alaor era o homem de campo, quem acompanhava o andamento das obras in loco e se encarregava da contratação e administração do pessoal que trabalhava na construção. O empreiteiro. A mim restavam as tarefas de detalhamento e cálculo dos projetos. Um burocrata (2002, p. 42).

Em princípio, o logotipo relaciona-se com a identidade visual da empresa. Mas, se olharmos mais atentamente, o texto afirma o lugar de cada um dos sócios. *Araújo* é o nome principal enquanto os *Associados* são aqueles que se dispuseram a aceitar a caminhada com a empresa, ou seja, o Araújo é imperativo e, por sua vez, os associados são fluidos e mutantes na ordem das coisas e das atividades. Estêvão é o dono, o patrão, o negociador, o herdeiro das oligarquias, neto do barão, conservador do patriarcalismo. Alaor é o empreiteiro, homem que vai a campo cuidar da *peãozada*, esse povo que, em suas palavras, é “gente bruta, meu caro, que só entende a linguagem bruta” (AQUINO, 2002, p.42) que ele entende e usa a esmo em seus empreendimentos “podres”, caso do prostíbulo *Funny girls*.

Por último, na ordem dos nomes e das coisas, aparece Ivan, o burocrata que fica no escritório e faz cálculos. Ele não se socializa, como os outros dois, fica enredado em um universo que se distancia da sua formação. Ivan, definitivamente, é um homem preso em seu próprio espaço de trabalho, que ele aceitou justamente por causa de sua condição financeira inferior como filho de bancário advindo de classe inferior que teve a “sorte” de cruzar o caminho da vida com o “barão” Estêvão. Apesar de ter a mesma formação que os outros sócios,

seu lugar social é diminuto por causa da sua origem e da ordem na violenta cadeia alimentar brasileira. Essa discussão apareceu da seguinte maneira no roteiro cinematográfico:

GILBERTO

BONS TEMPOS, HEIN, IVAN? QUANDO A GENTE BRIGAVA PRA DECIDIR O NOME QUE IA ENTRAR PRIMEIRO NA PLACA. LEMBRA?

IVAN

ISSO FOI BOBAGEM DO ESTÊVÃO...

GILBERTO

BOBAGEM UMA OVA. VOCÊ TAMBÉM NÃO QUERIA QUE SEU NOME VIESSE POR ÚLTIMO. BOM, O QUE IMPORTA É QUE JÁ JÁ A GENTE VAI PODER TIRAR O NOME DO ESTÊVÃO DAS PLACAS.

IVAN

O NOME DELE VAI CONTINUAR NAS PLACAS, GIBA.

GILBERTO

TUDO BEM, A GENTE PODE FAZER UMA HOMENAGEM. ESCREVE O NOME DELE E, NA FRENTE, PÕE UM “IN MEMORIAN” EM ITÁLICO. TAÍ, GOSTEI DISSO.

IVAN

EU VIM AQUI PRA TE DIZER QUE EU DESISTI DO PLANO... (AQUINO, BRANT, CIASCA, 2002, p. 162)

Os diálogos do roteiro não têm a mesma profusão de informações do texto literário. Gilberto traz à tona a questão da placa e lembra que essa briga “boba” deixou o sócio desconfortável pela disposição dos nomes. A ironia ao comentar sobre o *in memorian* na placa é o estopim para que Ivan revele que não deseja continuar com o plano já encomendado a Anísio. Na briga pelo nome na placa já estava consumada a morte de Estêvão. Pequenos detalhes que esperavam o momento e a ocasião certa para virem à superfície consciente dos sócios. O resultado, em plano cinêmico, acrescenta ainda mais nuances à discussão:



Figura 82: Gilberto e Ivan “contemplam” a fachada

Fonte: filme *O invasor* (00:09:32)

Na placa escolhida pela equipe do desenho de produção liderada por Yukio Sato (fig. 82), o logotipo aparece com os dois “A” (o primeiro de Araújo e o segundo de Associados), abaixo vem o nome da empreiteira e, por fim, os nomes dos engenheiros responsáveis: Estêvão Araújo (lado esquerdo e o primeiro na sequência de leitura), Gilberto Vialli (o segundo) e Ivan Soares (o terceiro). Este último está situado em linha imaginária abaixo dos outros dois e uma linha vertical está sobre ele, como se o pressionasse. Os dois primeiros nomes estão em espaços cômodos, enquanto o nome de Ivan está soterrado pela linha divisória que o centraliza como se servisse aos dois “patrões”.

A discussão sobre os nomes na placa nos aflora a mesquinha das relações estabelecidas entre os três sócios. Ela nos mostra atos violentos no espaço e na hierarquia das coisas e dos nomes. O fato de Ivan estar em terceiro, em último, na fachada da construção é um evento violento com atos sutis que, como ele mesmo advertiu no texto literário, o deixou incomodado por revelar para os clientes, para os “peões” e para ele mesmo seu lugar na manada, fazendo serviço de escritório que um contador poderia realizar. Ou seja, ele é descartável. Isso faz com que se junte a Gilberto na compra da morte de Estêvão, contratando Anísio para o crime, e também tema por sua própria vida, entrando em uma vertiginosa queda silenciosa para a paranoia e a loucura.

Essa queda se dá em todos os níveis da vida do personagem, mas queremos nos deter especificamente ao sexo e como ele perde o viés do prazer e do gozo masculino, pelo menos no caso do protagonista. Após negociar a morte de Estêvão, Alaor o leva à casa de ninfetas, como ele mesmo chama – no filme o prostíbulo recebeu o nome de Conniff – onde ele mantém relações sexuais com Mirna, jovem prostituta mãe de família:

Foi rápido e doloroso. Quando abri os olhos, achei absurda a posição dos amantes na gravura japonesa na parede ao lado da cama. Mirna ainda movimentava a boca e me arranhava o peito, provocando-me os últimos espasmos. Visto no espelho à minha frente, seu corpo curvado deixava expostas as zonas escuras de seu ânus e de sua buceta.

[...]

Eu me sentei na cama e fiquei olhando para minha imagem no espelho. Havia um tom melancólico no meu rosto e de ridículo no resto do corpo (AQUINO, 2002, p. 23/24).

A melancolia e o tom ridículo interpretados por Ivan ao olhar-se no espelho refletem o resultado de sua consciência que já dava sinais de perturbação. Enquanto Alaor, no mesmo lugar, escolheu duas mulheres para “fazer um negócio que sempre quis fazer” (AQUINO, 2002, p. 20), o protagonista gozou rápido e sentiu dor (um prazer às avessas). A questão fica mais

complexa nesta passagem: “Eu me vesti e, antes de sair do quarto, olhei mais uma vez para o corpo seminu de Cecília. E, para minha surpresa, tive uma ereção. Uma ereção inesperada, estranha, inútil. Porque, naquele instante, eu não sentia nenhum desejo. Nem sono, nem fome. Só medo” (AQUINO, 2002, p. 32). A ereção surge do medo e da dor, como, nas devidas proporções, ocorrem nos casos de tortura com choque elétrico em que os torturados chegam a ejacular, fato que assistimos no documentário *Brazil: A Report on Torture* (EUA, 1971), dirigido por Saul Landau e Haskell Wexler.

Nesse sentido, o sexo, tanto no filme quanto no livro, é um momento de aflição que se torna clímax de uma angústia, concepção que podemos encontrar nestas duas cenas do roteiro fílmico e no plano médio cinêmico:

EXT. RECEPÇÃO DE MOTEL – NOITE

IVAN chega à recepção do motel. Em seguida, recepcionista entrega a chave do quarto.

IN. INTERIOR DO QUARTO DE MOTEL – NOITE

IVAN entra, fecha a porta com a chave, dá uma avaliada rápida no quarto. Pega o telefone e pede uma garrafa de água. Em seguida, tira os sapatos, deita-se na cama e coloca a arma ao seu lado (AQUINO, BRANT, CIASCA, 2002, p. 212)



Figura 83: Ivan e a arma no motel

Fonte: filme *O invasor* (01:02:45)

A cena externa pontua que Ivan chega ao motel desacompanhado e pede um quarto. A interna mostra quase um ritual de preliminares: ele pede água, tira os sapatos e se deita ao lado da arma. O envolvimento dele com o poder dela é notável, pois é a partir desse encontro dos

dois que ele é levado ao desespero, à loucura e à confissão do crime à polícia. Na figura 83, Ivan está deitado na cama do motel e segura a arma. Se, no roteiro, tivemos as preliminares, no filme ele a segura, abraça, rola pela cama e chora. Em um espaço para o prazer sexual, o personagem se entrega a uma relação com esse objeto fálico que simboliza sua ereção motivada pelo medo que leva ao gozo torturante resultado da consciência pesada e da paranoia.

O sexo, o nome na fachada, o ato falho e a ideia fixa são os caminhos por onde Ivan purga sua decisão e seu arrependimento por ter indiretamente matado o sócio e amigo de faculdade. Essas expressões do pensamento e da alma doentes exprimem o quão despreparado ele estava para encarar os desdobramentos do assassinato. Como ele mesmo diz no livro, “eu era igualzinho a meu pai. Um fraco. E estava apavorado” (AQUINO, 2002, p. 91). A fraqueza hereditária que levou o genitor ao suicídio precoce parece guiar o filho pela mesma senda, apesar de não se consumir. O pai surge como uma espécie de *fantasma-assombração*, que vimos em *Hamlet* e *A herança*, para conduzir o filho Ivan à vingança do sócio, ao temor da morte e à loucura que o cega para a vida.

5.3 Gilberto/Alaor, o terceiro porquinho

Enquanto Ivan entra em conflito por causa da “encomenda” mortal, Alaor está tranquilo e ansioso pelo futuro. O personagem “conversava sobre um assassinato como se discutisse com o cliente o melhor local para a colocação da lareira numa casa” (AQUINO, 2002, p. 45). Esse caráter frio, calculista e ambicioso abre caminhos para Alaor em todos os níveis sociais. Ele vive oficialmente na elite, mas flerta e se diverte nos lados podres que ele mesmo buscou por afinidade. Em relação a esse aspecto de sua personalidade, o trecho abaixo se mostra revelador:

Uma mulata saiu da casa da frente, empurrando um carrinho de bebê, e atravessou a rua.

Eu não posso fazer isso, eu falei e minha voz tremeu outra vez.

A mulata passou com o carrinho à nossa frente, caminhando devagar. O bebê tinha a pele bem clara, grandes olhos azuis e apenas um fiapo de cabelo loiro no alto da cabeça. Alaor se curvou e brincou com ele, movimentando os dedos à frente de seu rosto. A mulata sorriu, exibindo dentes enormes e muito brancos. Ficamos em silêncio, enquanto ela se afastava no mesmo passo lento.

Alaor, sem tirar os olhos do traseiro da mulher:

Não adianta esperar, Ivan, é um pouco tarde para arrependimentos (AQUINO, 2002, p. 45).

Alaor flerta com a mulata que empurra o carrinho, provavelmente uma babá que trabalha no bairro nobre onde a obra é realizada. Ela passa perto dos dois e ele brinca com o

bebê branco e loiro enquanto se insinua para a mulher, que responde com um sorriso. Por fim, ele olha o traseiro dela. Pode parecer um flerte normal no cotidiano da cidade, porém ele é um engenheiro casado e com filhos. No momento em que aborda a mulata, Almor a deseja para satisfazer seu desejo sexual, sua sede de sedução e dominação através da conquista. A situação remete aos senhores de escravo que deixavam suas esposas nas casas grandes para fazerem sexo com as escravas na senzala. Ele vive nesses dois mundos, conhece a lei das ruas por conviver diariamente com elas. Essa cena com a mulata passou por profundas alterações até o resultado final no filme. No roteiro, ela aparece assim:

Nesse momento, uma mulata sai de uma casa do outro lado da rua, empurrando um carrinho com um bebê, e atravessa a rua, perto de onde eles estão.

[...]

A mulata passa em frente aos dois, caminhando devagar. GILBERTO se curva e brinca com o bebê, movimentando os dedos na frente do rosto. A mulata sorri e se afasta em passo lento.

[...]

Enquanto isso, a mulata e o bebê voltam do passeio e passam em frente à abertura do tapume. O encarregado se endireita, encolhe a barriga, tentando uma paquera. A mulata ignora o encarregado e tenta trocar um olhar com GILBERTO quando passa à sua frente (AQUINO, BRANT, CIASCA, 2002, p. 164/65)

Os roteiristas dão atenção à mulata e seu passeio com o bebê, mas perdem de vista o contraste entre ela e a cor da criança para focar na paquera e no jogo de poder entre o encarregado e Gilberto, que se sai melhor no jogo da conquista, afinal ele é mais poderoso e atlético que o outro homem. Essa situação evidencia o quanto Gilberto é competitivo e insensato. Diante de um momento definidor que envolve a morte de um “amigo”, ele flerta. No filme, a cena muda completamente. A mulata aparece, mas é relegada a fundo de cena:



Figura 84: A mulata com o bebê
Fonte: filme *O invasor* (00:11:42)

Na figura 84, vemos a mulata passando ao fundo com o carrinho de Bebê. Ela está toda vestida de branco, o que nos faz inferir que é uma babá. Esse plano médio com o corpo inteiro dela é o mais próximo que ela chega de Gilberto, por isso a brincadeira entre a criança e Gilberto não ocorre e, com isso, a crítica social ou mesmo a afirmação do poder viril do personagem são esvaziados, mas não apagados. Diferente disso, a resolução fílmica dessa cena se tornou mais contundente, ao retirar a brincadeira entre Gilberto e a criança e se concentrar nele contando uma fábula infantil à própria filha (trazemos a sequência de imagens entre as figuras 85 e 90 dispostas integralmente nesta página para efeito de comparação).



Figura 85: Gilberto se despede de Ivan
Fonte: filme *O invasor* (00:13:28)



Figura 86: Gilberto conta *Os três porquinhos*
Fonte: filme *O invasor* (00:13:29)



Figura 87: Gilberto e o porco preguiçoso
Fonte: filme *O invasor* (00:13:55)



Figura 88: Estêvão joga futebol
Fonte: filme *O invasor* (00:13:56)



Figura 89: Gilberto e porco do meio
Fonte: filme *O invasor* (00:14:05)



Figura 90: Ivan na boate
Fonte: filme *O invasor* (00:14:05)

Entre a figura 85 para a 86 ocorre um *raccord* no eixo imiscuído com o *raccord* de movimento, pois saímos de uma cena e mudamos de cronotopo por meio do deslocamento em que Gilberto caminha do lado esquerdo em direção ao lado direito da tela (fig. 85) e surge andando no outro frame (fig. 86), que se passa em seu apartamento onde conta a história dos três porquinhos para sua filha. O roteiro não esquadrinha essa cena, nele está escrito apenas que “GILBERTO conta uma história infantil para a filha (menina de 4 anos), que está sentada no sofá com a mãe, LUÍSA. É uma história clássica, que GILBERTO conta à sua maneira” AQUINO, BRANT, CIASCA, 2002, p. 169).

Na sequência, os *raccords* e a narrativa contada por Gilberto à filha revelam sua personalidade e o que ele pensa sobre a situação. Ele, usando a máscara de um nariz de porco, conta que o porquinho preguiçoso “construiu uma casa de palha muito malfeita porque ele queria ir brincar” (00:13:58). Ao término da última palavra (fig. 87), temos *raccord* no eixo para um plano fechado nas pernas de Estêvão jogando (brincando de) bola no campo de futebol-society (fig. 88). Ivan continua sua história na figura 89: “Socorro! Socorro! E aí, foram para a casa do outro irmão, que era o irmão do meio” (00:14:05). Ocorre outro *raccord* no eixo para um *close-up* em Ivan em uma boate (fig. 90). “Só que o porquinho mais velho era muito esperto, muito inteligente. E acendeu a lareira, tocou fogo na lareira. Aí o lobo entrou na lareira e caiu, e queimou a bunda. Ai, ai, ai. E saiu correndo” (00:14:10).

Para nossa análise, lemos *A história dos três porquinhos* colhida da cultura popular e editada por Joseph Jacobs (2018). Nela, o lobo destrói as casas e devora os porquinhos mais novo e o do meio, por fim, é cozido e comido pelo terceiro, mais inteligente, que deixou um caldeirão com água fervendo debaixo da chaminé usada pelo lobo para invadir sua casa de alvenaria (JACOBS, 2018). A leitura dos *raccords* nos permitem inferir que Estêvão é o porquinho mais novo, Ivan é o do meio e Gilberto é o mais velho. A escolha da narrativa fabular tem a ver com as profissões de engenheiros, visto que os três porquinhos constroem suas respectivas casas. Ivan se acha o mais inteligente entre os três sócios, essa característica advém de sua versatilidade e de sua engenhosidade em transitar entre o podre e o nobre, entre o prostíbulo e o lar feliz com sua esposa e filha, entre a amizade e a morte.

O fato de Gilberto ser o principal articulador do assassinato de Estêvão nos faz concordar com Štěpánek (2013), visto que porquinho sobrevivente utiliza do mesmo tipo de violência que o lobo usou contra seus irmãos. Dessa maneira, o porquinho mais velho é um reflexo mais ardiloso e inteligente do *lobo mau*, pois é calculista em seu projeto de vingança para conseguir o objetivo de ficar livre do lobo que ameaçava sua sobrevivência. Ainda sobre isso, trazemos esta consideração de Bettelheim:

o terceiro e mais velho dos porquinhos aprendeu a viver de acordo com o princípio da realidade: ele é capaz de adiar seu desejo de brincar, e de acordo com sua habilidade de prever o que pode acontecer no futuro. É até mesmo capaz de prever corretamente o comportamento do lobo – o inimigo, ou estrangeiro de dentro, que o tenta seduzir e fazer cair na armadilha; e por conseguinte o terceiro porquinho é capaz de derrotar os poderes mais fortes e mais ferozes que ele. O lobo feroz e destrutivo vale por todos os poderes não sociais, inconscientes e devoradores, contra os quais a gente deve aprender a se proteger, e se pode derrotar através da força do próprio ego (BETTELHEIM, 2002, p. 44)

Segundo a interpretação do autor, o terceiro porquinho sabe viver de acordo com a realidade, conseguindo se equilibrar entre o desejo e a necessidade, o que deu a ele a capacidade de prever os movimentos do inimigo e de saber lutar quando necessário. Visto assim, o terceiro porquinho sobrevive às crueldades do mundo pela cautela, pelo estudo e pela ação calculada. Gilberto apresenta esses aspectos. Ele previu a crise de consciência de Ivan, por isso pediu a uma das prostitutas do *Funny girls*, Cláudia/Fernanda (Malu Mader) – no livro é Paula –, para seduzi-lo e ajudá-lo a desviar o pensamento do assunto.

O *Funny girls* é o centro de organização dele, através do empreendimento ele estabelece vínculos como o delegado Norberto e Anísio. Retomamos o prostíbulo de Gilberto/Alaor em razão dele propor um contraste em relação ao sexo que aparece em *O invasor* e o de *Cidade de Deus*. Neste último, como vimos no capítulo anterior, o estupro era uma constante que tem a ver com a violência externalizada, pois acontece em rompantes, é humilhante, não consentido e envolve agressão física. No primeiro, as mulheres, por sua vez, são aliciadas e prostituídas pelo engenheiro e seu amigo Norberto, como lemos neste fragmento:

Um gordo de rosto avermelhado e cabelos cumpridos desceu a escada nesse momento. Atrás dele, andando com dificuldade por causa do salto alto, vinha uma menina vestida com minissaia de couro preto e com rosto carregado de maquiagem. Não devia ter mais de quinze anos (AQUINO, 2002, p. 20)

Acrescentamos, também, esta passagem: “Sentadas em sofás e poltronas, várias garotas conversavam, bebiam e ouviam música. Era difícil saber a idade, mas eram todas meninas ainda” (AQUINO, 2002, p. 19). Os dois momentos mostram meninas menores de idade que trabalhavam como garotas de programa para Gilberto/Alaor. Elas estavam ali para aliviar o *stress* dos homens, prover mais dinheiro ao personagem e manter uma teia tecida por Gilberto/Alaor para manter seus interesses protegidos, assim poderia matar quem quisesse e manipular as informações e a justiça.

São meninas que tentam se comportar como mulheres, usando salto alto e muita maquiagem. Não queremos direcionar a discussão para questões de cunho moral ou mesmo tecer uma narrativa que não está explícita no texto, no entanto é possível que boa parte seja de garotas pobres e que a prostituição influenciará suas condições psicológicas e suas relações com o mundo, como assistimos no filme *Anjos do sol* (BRA, 2006), de Rudi Lagemann. Talvez, essa seja uma das marcas mais profundas e menos desenvolvidas de violência sutil no livro e no filme, este último diminui consideravelmente essa discussão ao escalar Malu Mader, que à época das filmagens tinha 36 anos de idade, para interpretar a prostituta Cláudia/Fernanda.

Gilberto/Alaor é o contrário de Ivan. Enquanto este é demolido internamente e termina o filme com os escombros do arrependimento, o outro já está acostumado com as podridões da vida, fica ainda mais excitado com a compra do assassinato de Estêvão, se articula com a justiça e se considera o porquinho inteligente que devora o lobo, que pode ser o inimigo, o sócio, o amigo ou mesmo a cidade. São dois opostos que expõem pontos de vista distintos de como lidar com a violência urbana em uma grande metrópole que desperta o medo e a ganância e cria uma teia translúcida em que atos sutis de violência predem e levam ao desespero.

5.4 Anísio encarnado

Com as ideias sobre os intercâmbios estéticos e a arquitetônica da violência sutil sedimentadas, nos interessamos, neste momento, pela tradução coletiva e sua contribuição para compreendermos outros níveis cinêmicos de *O invasor*. Nos concentramos na atuação de Paulo Miklos como Anísio. No livro, o personagem ascende aos poucos através das impressões de Ivan. Na sequência em que os três efetivam o contrato de assassinato de Estêvão em um bar da periferia, temos a seguinte descrição:

Era um homem atarracado, de braços fortes e mãos grandes. Tinha a pele bem morena, olhos verdes e usava o cabelo crespo penteado para trás. Uma dessas misturas que o Nordeste brasileiro produz com certa frequência. Ao contrário do que eu imaginava, ele não parecia ameaçador – embora houvesse dureza em seu jeito de olhar (AQUINO, 2002, p. 8/9).

A recepção do matador por Ivan é atravessada por diversos aspectos do estereótipo do indivíduo pobre e criminoso no país e, particularmente, em São Paulo, onde a trama é desenvolvida. Anísio tem a pele “bem morena” e o físico comparado ao do nordestino, povo que migrou consideravelmente para o estado quando do êxodo rural. O contraste entre a

descrição de Anísio e as de Ivan e Alaor expõe um quadro nacional de como são constituídos os imaginários da pobreza e da violência, constatação do preconceito endêmico e sutil.

O personagem aparece já na primeira página do livro. No roteiro e no filme, não vemos seu corpo no espaço e sim escutamos sua voz, como lemos na citação e vemos nas figuras 91 e 92:

INT. BAR POPULAR DA PERIFERIA – DIA

Câmera fixa a partir de uma das mesas do bar, funcionando como ponto de vista de ANÍSIO. A sequência será toda num único plano e, em nenhum momento, veremos o personagem ANÍSIO. Apenas ouviremos sua voz em off.

ANÍSIO “observa” o movimento corriqueiro do bairro – passam pessoas, crianças, cachorros e carros. Ao seu redor, uma mesa de sinuca e outros fregueses do bar.

Um carro estaciona perto do bar e dele descem GILBERTO e IVAM.

(AQUINO, BRANT e CIASCA, 2002, p. 145)



Figura 91: Anísio vê os sócios
Fonte: Filme *O invasor* (00:00:41)



Figura 92: Anísio pega o dinheiro
Fonte: Filme *O invasor* (00:01:30)

O Anísio cinêmico tem autonomia enquanto sujeito e seu olhar nos dá acesso às primeiras imagens do filme em que a indicação do espaço “bar popular de periferia” assinala o tipo de ambiente frequentado por ele e seu meio, que Gilberto também conhece. O olhar de Anísio vaga pelo cotidiano do lugar, pelo bar e flagra Gilberto e Ivan chegando para a reunião. O fluxo imagético a partir da subjetividade de Anísio consegue ampliar o caráter de tensão, mistério e dúvidas quanto à personalidade do matador que não pode ser visto.

Depois do assassinato consumado, Anísio reaparece em outro plano sequência a partir de seu olhar e com a música *Ninguém presta*, composta por Guto, Mauro, Pé e Campa da banda Tolerância zero, tocando como trilha sonora extradiegética, em que escutamos

Eu
Você
A vadia
Ninguém presta
(2002).

O *Eu* da música está na consciência de Anísio. A repetição dos quatro versos de forma gritada e violenta reforça a visão, e pressuposto, de que ninguém presta. Com isso, o personagem retorna à vida dos sócios, mas dessa vez não como apenas um contratado corriqueiro, mas como um igual (como uma ameaça). Com isso em vista, vemos pela primeira vez o corpo do personagem interpretado por Paulo Miklos:



Figura 93: Anísio ganha corpo
Fonte: Filme *O invasor* (00:25:08)

Quando Anísio abre a porta e encontra Ivan, a música para (fig. 93). Saímos do plano sequência consciencial e, pela primeira vez, sua figura corpórea é impressa no frame fílmico. Paulo Miklos, enquanto ator, traduz Anísio na voz, na postura física, no olhar. Em *O invasor*, ele estreou como ator já com uma longa carreira como cantor e performer dos palcos musicais. Sua figura física branca e franzina se difere substancialmente do Anísio literário. Também saem o cabelo crespo e os olhos verdes e entram o cabelo levemente liso e os olhos grandes e castanhos. As características do ator fazem com que o Anísio cinematográfico se diferencie do literário, por sua vez, o mesmo personagem no roteiro não tem nenhuma descrição.

Nesse âmbito, em que discutimos o ator no processo de tradução coletiva, trazemos alguns questionamentos, principalmente em relação às principais artes em que o ator dá vida ao personagem: o teatro e o cinema. Benjamin (2012) já havia pensado no teor de ensaio que o cinema trouxe ao ofício de atuar, pois no cinema ele não tem um personagem pronto e acabado, como no teatro. Isso nos lembra o inferido por Bordwell: “Tendo colocado os atores em seus lugares, os diretores dinamizam os diálogos pela montagem e por outros artifícios cinematográficos” (2006, p. 46). Nesse sentido, a interpretação do ator, sua parte no ato de tradução coletiva, será somada ao dos outros tradutores. Isso nos coloca diante do fato de que “as técnicas – cinematográficas, televisivas, radialistas etc. – modernas de representação são muito frias. Porque descontínuas, porque fragmentadas, porque circundadas por vários equipamentos e por um número muito grande de pessoas” (PAULA, 2001, p. 52).

Ao ampliarmos um pouco mais essas questões sobre ator e personagem nas artes, chegamos à afirmação de Rosenfeld de que em

todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção. Contudo, no teatro a personagem não só constitui a ficção mas “funda”, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator). É que o teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins (documento, ciência, jornal). Isso é possível porque no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que “fundam” as objectualidades puramente intencionais, não as personagens. É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro (2007, p. 31).

A citação do autor nos lembra o início do filme, nele a objetiva da câmera cumpre o principal papel de Anísio. O ator, enquanto ser da ficção, pode ser dispensável e, somente na pós-produção, a voz de Miklos seria mixada à cena. Nesse sentido, concordamos com Rosenfeld que o personagem corporificado no ator pode ser dispensado no cinema dependendo do objetivo da cena e das impressões que ela deve provocar no espectador. Uma boa resposta a essa provocação vem de Gomes quando este afirma que a vitalidade dos personagens textuais (ou erigidos no papel) “reside no seu registro em letras, na modernidade constante de execução garantida por essas partituras tipográficas. A personagem registrada na película nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmada” (GOMES, 2007, p. 117).

Visto dessa maneira, enquanto o personagem das letras tem autonomia imagética e constitutiva, o personagem impresso em frame cinêmico é atravessado pelo contexto tempo-espço e cultural da época em que foi captado pelas câmeras, e isso está intrinsecamente conectado ao ator e ao estilo interpretativo dele. Consoante Gomes:

A personagem de ficção cinematográfica, por mais forte que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. Chegados a este ponto, está prestes a revelar-se a profunda ambiguidade da personagem cinematográfica. Se a encarnação se processa através de uma pessoa, de um ator que nos é desconhecido, como, por exemplo, o do *Ladrão de bicicletas* de De Sica e Zavattini, ele fica sendo a personagem e não há maiores problemas (GOMES, 2007, p. 113/14).

A “encarnação” do personagem em um ator é a ambiguidade central elencada pelo autor. Quando alguém desconhecido do público de cinema interpreta um personagem, ele é o personagem por falta de uma imagem pretérita. Por sua vez, quando já tem um acervo de outros trabalhos ou mesmo uma atuação em determinada obra que definiu sua carreira profissional, o

personagem e o ator tendem a problematizar o processo e, em alguns casos, quem sai artisticamente prejudicado é o primeiro.

No caso de *O invasor*, Miklos, como um dos fundadores da banda Titãs, já tinha sua persona atrelada à música brasileira, porém não tinha uma imagem fílmica. Mesmo assim, entendemos que a ideia do plano sequência subjetivo e da não exposição do seu corpo físico ao público foi uma opção para construir a imagem do personagem Anísio. Duas características marcantes agregadas por Miklos ao personagem nos chama a atenção quando tratamos da solidificação e da sua participação na tradução em imagem fílmica: o ritmo prosódico advindo do universo musical compartilhado com Sabotage e o olhar “invasivo” dirigido ao público.

Sobre o primeiro, o “fato de Paulo Miklos e Sabotage serem músicos certamente facilitou muito a comunicação entre os dois e garantiu que Anísio tivesse uma fala ritmada e musical, própria da linguagem expressa através de gíria” (BRUM, 2003, p. 62). Dessa maneira, o encontro entre os dois compositores – que também criaram obras para a trilha sonora do filme – fez com que o Anísio literário, um personagem que não tem muita movimentação ou mesmo passagens marcantes no texto, ganhasse dimensão sonora, rítmica e traduzisse para o Anísio cinêmico camadas do personagem que somente poderiam existir na sétima arte. Quanto à segunda característica, trazemos as seguintes imagens:



Figura 94: Anísio quebra a quinta parede I
Fonte: Filme *O invasor* (00:56:58)

A figura 94 é um frame do plano sequência em que Anísio pede empréstimo para ajudar o amigo rapper (Sabotage) – cena que trabalharemos um pouco mais no próximo tópico. É uma passagem rápida, quase imperceptível se o espectador estiver desatento. Anísio da uma

olhadela para a câmera, para a janela cinêmica por onde acessamos o filme. A noção de não presença tanto do autor quanto do público vem à tona ao sermos flagrados invadindo aquele momento da vida real dos personagens.



Figura 95: Anísio quebra a quinta parede II
Fonte: Filme *O invasor* (01:10:26)



Figura 96: “You Talking To Me?”
Fonte: Filme *Taxi Driver* (01:06:31)

A figura 95, por sua vez, trata do momento em que Anísio já se vê como possuidor do *modus vivendi* de Estêvão após iniciar namoro com a órfã do casal, Marina (Mariana Ximenes). Anísio, usando roupas novas, parece conversar com o espelho e, em determinado momento, diz: “Pau no seu cu, filha da puta. Claque, claque, bum. Respeito é pra quem tem” (01:10:25). Ao pronunciar os palavrões e a onomatopeia do barulho da arma, ele intimida quem estiver incomodado com suas atitudes, sua moral de bandido – ou mesmo um jagunço, ou neojagunço, possível no século XXI em que as fazendas são trocadas por empreiteiras. Nessa passagem, Paulo Miklos traz para seu corpo que traduz Anísio a lembrança fílmica do personagem Travis Bickle (Robert De Niro) do filme *Taxi Driver: Motorista de táxi* (1976), dirigido por Martin Scorsese (fig. 96).

Em *Taxi Driver: Motorista de táxi*, Bickle olha para o espelho e, com uma arma, imagina alguém que esteja o observando e pergunta em tom de ameaça: “*You Talking To Me? Then who the hell else are you talking to? You talking to me? Well, I am the only one here. Who the fuck do you think you are talking to?*”⁸ (00:01:31). As perguntas do personagem chamam o espectador para uma reflexão que, acreditamos, relaciona-se com a cena de *O invasor*. Anísio, assim como Travis, é o único na cena e flagra (ou imagina) o público o observando. Ao simular uma arma e dizer “respeito é pra quem tem” ele quebra a quinta parede e olha diretamente para

⁸ “Você está falando comigo? Com quem mais você está falando? Você está falando comigo? Bem, eu sou o único aqui. Com quem você pensa que está falando?” (tradução nossa).

o público, como se retomasse a pergunta de Travis e a ampliasse: você está me vendo? Eu sou o único aqui. Eu posso te matar, assim como eu fiz com o Estêvão. Quem você pensa que é?

É importante retomarmos que o texto literário de *O invasor* não havia sido publicado quando da época da filmagem do filme, o que nos leva a considerar que não havia uma referência acabada como a que trouxemos no início deste tópico, o que nos dá liberdade intelectual para dizer que o Anísio cinêmico é quase uma criação própria da sétima arte. Isso nos faz compreender que a referência à interpretação de De Niro e ao filme dirigido por Scorsese, a quebra da quinta parede e a questão rítmica são algumas das dimensões que Miklos enquanto ator somou ao filme ao, literalmente, encarnar e traduzir o personagem. O Anísio fílmico amplia consideravelmente o literário e eleva a tensão, principalmente pela evolução na cena, já que ele aparece como um olhar subjetivo que observa, desaparece e retorna como uma potência perigosa e uma força incontrolável de violência que tudo vê.

5.5 Trilha sonora é compromisso

Como já escrevemos, o rapper paulistano Sabotage integrou não somente o elenco de *O invasor*, mas também contribuiu significativamente para a trilha sonora e parte da elaboração dos diálogos no roteiro. Em retribuição, ocorreu algo parecido com o intercâmbio estético entre a música *Minha Alma (a paz que eu não quero)* do grupo O Rappa e o *Cidade de Deus*, pois, durante o processo de produção do filme, o diretor e roteirista Beto Brant junto com Renato Ciasca, Marcelo Trotta e Willen Dias dirigiram o videoclipe da música *Um Bom Lugar*, do álbum *Rap é compromisso* (2000), que amplificou a recepção do músico.

O rapper é fundamental para a construção da atmosfera caótica e corrosiva do filme. Em seu processo de tradução coletiva, contribuiu com canções já existentes, caso de *Um bom lugar* e *Na Zona Sul*, e originais escritas para o filme, como *Aracnídeo* e *Invasor*. Sabotage define sua criação artística da seguinte forma: “meu rap é poesia gangster” (2003, p. 124). Essa poesia tem a ver com o filme, com seus personagens e o estilo de vida que levam. Isso faz com que a violência urbana em *O invasor* também seja interpretada pelas letras das músicas que integram a parte da trilha sonora. Surgido nas periferias, o rap (junção das iniciais de *Rhythm and Poetry*) é a oralidade em movimento urgente e artístico. Esse ritmo próprio da distopia é trabalhado como uma sinfonia gangster em *O invasor* (SILVA JR.; GANDARA, 2016).

Diante das múltiplas funções de Sabotage, selecionamos quatro letras de músicas analisadas aqui como poesia: *Invasor*, *Na Zona Sul*, *Aracnídeo* e *Cantando pro santo*, que são apresentadas durante o filme de formas distintas. A primeira é cantada por Sabotage em seu

momento de aparição no filme como ator interpretando ele mesmo. No livro, o personagem chama-se Claudino e trata-se de um dos amigos de Anísio. O assassino o leva à empreiteira a fim de pedir dinheiro para ajudar o rapaz desempregado a abrir um bar para sustentar a família. Em roteiro e filme, esse momento ganhou as seguintes traduções:

A fala de IVAN é interrompida pela porta que se abre. Entram ANÍSIO e SABOTAGE.

[...]

ANÍSIO

É O SEGUINTE: O SABOTAGE TÁ PRECISANDO DE UMA FORÇA PRA GRAVAR UM CD. ELE TEM UM GRUPO DE RAP, VOCÊS PRECISAM VER. ALTAS LETRAS. EU FALEI QUE A GENTE PODIA AJUDAR.

[...]

CANTA AQUELA MÚSICA QUE CÊ ME MOSTROU OUTRO DIA.

Enquanto SABOTAGE canta um rap, ANÍSIO acompanha satisfeito. Vemos que IVAN vai ficando irritado, até interromper o rapper.



Figura 97: Sabotage I
Fonte: Filme *O invasor* (00:55:41)



Figura 98: Sabotage II
Fonte: Filme *O invasor* (00:55:44)

A cena foi filmada em um plano sequência que se inicia momentos antes da entrada de Anísio e Sabotage no escritório e termina com a saída dos dois. Enquanto os diálogos se desenvolvem, a câmera se movimenta e capta os atores tanto em plano médio quanto em *close-up*. A motivação para o empréstimo muda da abertura de um bar para a gravação de um CD do próprio rapper. O Sabotage fílmico e Anísio cantam à capela o rap *Invasor*, composto especialmente para o filme (fig. 97 e 98):

Ai, Não sei qual que é, Se me vê dão ré, Trinta cara pé, Do piolho
[desce, lá pra conde ferve
Pisque clack, enlouquece, No breck, só de arma pesada.
Inferno em massa, Vem Violentando a minha quebrada, basta!
Eu registrei eu vim cobrar sangue bom, boa ideia quem tem
Não vai tirar a ninguém, Roubada alguém causa fofin, abala
[desespero de um canalha
deixou falha, Sujou a quebrada, Por mais cruel um cara quando
[cresce e a mae perdeu
Sem casa na vala mataram um orfeu, Mais é de lei, sim, respeito aqui
[também sente...
(SABOTAGE, 2002)

A letra da música foi escrita na língua portuguesa dos guetos apropriada por Sabotage. Ela expõe os sentimentos e as atitudes dos que estão à margem, o que dialoga com o filme *A margem*, de Candeias ao revelar os sentimentos de afeto, como lemos no trecho “Sem casa na vala mataram um orfeu, Mais é de lei, sim, respeito aqui também sente”. O Orfeu negro, amigo da *quebrada*, foi assassinado, o que provocou a dor do *Eu* que canta seu lamento. O corpo na vala tem a ver com a violência externalizada enquanto o “Inferno em massa” que “Vem violentando” a população é sutil e persistente, algo que o sujeito resolve dar um “basta!”.

O poema-canção de Sabotage traduz para as letras o sentimento de tensão do momento. *Invasor* é um “poema gangster” maior do que trouxemos. Nosso recorte, porém, abrange a parte cantada na cena em análise. Nela, todos os “invasores” e “invadidos” resolvem dar um basta. É uma situação limite. Anísio quer mais dinheiro para “investir” na *quebrada* e nos seus amigos, pois, com o crime, ajudou os sócios a ficarem mais ricos. Assim, a favela paulistana invade o escritório dos engenheiros, que já “vinham violentando e matando” há anos os Orfeus. Por sua vez, Gilberto e Ivan veem seu espaço de trabalho e suas vidas invadidos pelo assassino e pelo rapper negro Sabotage – mas não reconhecem que foram eles os primeiros a entrarem na favela para comprar a morte de Estêvão, ficando com as mãos limpas e terceirizando a marginalidade. Acrescentamos a isso a quebra da quinta parede cinêmica em que Anísio flagra o público “invadindo” o espaço.

Em outra parte do filme, temos um plano sequência musical onde são apresentadas três obras escritas e cantadas por Sabotage: *Na Zona Sul* e *Cantando pro santo*, que foram originalmente lançadas no álbum *Rap é compromisso*, e *Aracnídeo*, composta para o filme. A partir dessa proposta, saímos do escritório e entramos no universo marginal da Zona Sul, onde Sabotage viveu e morreu assassinado no dia 24 de janeiro de 2003. A passagem inicia com um diálogo entre Marina e Anísio, em que escutamos:

Marina: Tô afim de pintar as paredes que tá aí de azul.

Anísio: Você é uma menina que tem escolha. Azul, azul Royal. Já reparou as nuvens? São azuis. Elas se movem de canto pra canto. Espaço pra espaço. Vão levando todas forças negativas de dentro da casa. Levando tudo pras ondas do mar sagrado. Azul. Azul da força de Odin.

Marina: Odin?

Anísio: Odin. Odin, o príncipe do vento. Aí, oh, tô achando um rosa também. Um rosa. Um rosa meio acinzentado assim nas portas. Já é um reforço. Oh, tanto as forças do bem quanto as forças do mal tranca (00:41:56).

O texto não está no roteiro publicado. A inclusão da passagem sobre o azul e Odim, o deus nórdico, foi ideia de Sabotage: “eu mudei até as palavras da Mariana, a Mariana Ximenes.

Ah! Vou pintar aí a casa de azul, azul porque me lembra Odim, que dá força e a força vem do vento, sabe, porque eu tenho o meu lado de espiritismo, por que sou batizado no candomblé” (SABOTAGE, 2003, p. 123). O azul e o rosa, o bem o mal, um complementa o outro, estando com os dois, o indivíduo se tranca de tudo que é ruim. Esse lado espiritual em tons de azul do poeta gangster atravessa toda a sequência, como vemos desde seu início, na figura 99:



Figura 99: O início da viagem
Fonte: Filme *O invasor* (00:41:26)

O desenho de produção feito por Sato prioriza um ambiente com referências espirituais que mistura religiões ocidentais e orientais. Por sua vez, os figurinos idealizados por Juliana Prysthon ressaltam o azul nos dois personagens, a blusa e a calça de Anísio, a blusa e a pulseira de Marina. A paleta da cena foi tocada pela ideia do Sabotage, visto que, no roteiro cinematográfico, a cor que Marina deseja pintar a casa é vermelho. Após fumarem o baseado e dialogarem sobre as forças do bem e do mal, os dois saem de carro para descontraírem e entram no universo marginal de Anísio. Durante toda essa passagem, escutamos o plano musical criado por Sabotage. Abaixo, seguem trechos das três canções na ordem em que aparecem no filme:

Na Zona Sul

É mano, Conde Canão
Não a selva de pedra, meu Compadi Saboti

Na zona sul cotidiano difícil
Mantenha o procedê, quem não contém tá fudido
É zona sul maluco cotidiano difícil
Mantenha o procedê, quem não contém tá fudido

Eu insisto, persisto, não mando recado

Eu tenho algo a dizer, não vou ficar calado
Fatos tumultuados, nunca me convenceu
Mais vale a vida, bem vindo às vilas do meu bairro, Deus!
Corre escape tem quinze no pente chantagem
Gambézinho faz acerto depois mata na crocodilagem
Absurdo, não me iludo no subúrbio
Dinheiro sujo, constantemente nos trai no futuro
Falsos amigos e aliados pensando em ganhar
Não adianta passar pano, o pano rasga
Mundo cão, decepção constrói, transforma
A pivetada da quebrada num transporte pra droga
Zona sul, conheço um povo todo inibido
Tanta promessa, enrolação acaba nisso
De Vila Olímpia à Rocinha, Conde fundão
Olha lá, se liga aí, lá está é o Canão
[...]
(SABOTAGE, 2000)

Aracnídeo

[...]
Aracnideo [Han], jogado sempre no lixo, escute pare, bom rap, não pare,
besta, covarde, nas margens, sou sabotage.

Há, I don't know, know, My money is light fim, se ligou jão?
Convictei, já sei, não foi tão triste, considerei, bem respeitei, sim, sim
consegui, a Don't Know, [Ha Ha], I lie to Don't please,
eu quero é mais, eu corro atrás, eu sei, sim, consegui,
honra meu nome enfim, pra não chorar, ja sei! Me sinto certo, aracnideo esperto
Agora aqui estou, Rica chega, Tejjar, a união pro mesmo eu peço
è tipo assim, esperto massacre, Gangstar Tejjar

O rap invade, o som, é sabotage, maldade, chega de invade, trabalhe
diretoria, pipocagem, sou sabotage, o mandarín, do brooklin sul fui que vim
lembra o pão, I don't know, my money is light fim,
com uma maleta derrubando doláres no brooklin, há,
Na fé sonhei, sonhei, não sei como eu sonhava assim
[...]
(SABOTAGE, 2002)

Cantando pro santo

[...]
É sempre assim na Zona Sul ladrão bom vai embora cedo
Para a permanência do sistema carcerário
É a decadência, a fraude na lei do mais fraco
Existente, na mente de quem anda errado
Falta emprego, para aqueles que pegou pesado
Onilê, o Pai Ogum, Ai ei eô, Mãe Oxum
Filho de Zambi, cansado de ver sangue aqui na Sul
Odara, Odara ao povo Preto, seja obsoleto
Talvez mais ligeiro faça tudo em segredo
A liberdade vem primeiro, meu clone meu espelho
Sem sossego sem emprego no perreio, daquele jeito
Peço ao boiadeiro ouça ao meu apelo
Povo está crescendo fique atento Odin, ordene o vento
No Mar um barco pra remar tem que ter remo
Independente não de mim, mas também sim,
Vários Pretos
(SABOTAGE, 2000)

A primeira música, *Na Zona Sul*, propõe uma apresentação do lugar para além da selva de pedra paulistana. O *Eu* sai do centro para mostrar as vilas do seu lugar, o Conde Canão, também conhecida como Favela do Canão. Ele insiste para se manter o proceder, não vacilar, pois no lugar as regras são diferentes do centro. O dinheiro sujo e as crianças traficantes fazem parte do cotidiano no mundo cão relegado à margem de São Paulo. Enquanto escutamos a música, vemos uma miríade de personagens comuns em atividades corriqueiras na favela.

A música *Aracnídeo* começa a tocar quando Anísio é expulso do salão de cabelereiro de uma das moradoras, que não quer saber das histórias do homem. A letra fala de um sujeito “aracnídeo” jogado sempre no lixo, desprezado como Anísio. Mas o aracnídeo esperto invade com o rap e consegue se realizar. O *Eu* fez uma teia que possibilitou seu sonho se tornar realidade. Ao matar Estêvão, Anísio conheceu Marina e a enredou em sua teia, aproveitando-se do luto e da vulnerabilidade da moça.

Na última canção, *Cantando pro santo*, chegamos ao panteão do sincretismo brasileiro fundamentado no cristianismo e nas religiões africanas, que o *Eu* poético acrescenta a mitologia nórdica na figura de Odin. O roubo, a prisão e a vulnerabilidade do povo preto do lugar trazem tristeza, decadência e a lembrança dos navios negreiros. Por essa razão, o sujeito pede ao deus do vento para agir em favor dos muitos pretos que têm que remar para conseguir fugir da herança histórica que o delegou à marginalidade. A música toca enquanto Anísio e Marina fazem sexo sem camisinha no carro com vistas para o paraíso da favela, segundo ele. Enquanto ela sente que os dois são como Adão e Eva, ele prefere imaginar que são Romeu e Julieta. A música para de tocar depois de um *raccord* no eixo para a seguinte imagem (fig. 100):



Figura 100: O paraíso
Fonte: Filme *O invasor* (00:52:49)

A imagem paradisíaca conclui a viagem alucinógena de Anísio e Marina no Conde do Canão. Quando Sabotage se cala, Ivan entra em cena e senta na cadeira no alto de sua casa na praia. No caminho, eles fumaram maconha, cheiraram cocaína, ingeriram bebida alcoólica e fizeram sexo no ponto mais alto da favela. As músicas de Sabotage foram guias do percurso. Nelas, o sujeito favelado é preso por tráfico, bebe para sobreviver no mundo cão, rouba, canta e sonha e, ao final, se encontra com as divindades. A sequência tem um jogo duplo tenso, pois enquanto a órfã rica vive sua prazerosa alucinação na favela, na *quebrada*, com os marginais, o sujeito poético da canção narra os dramas e os perigos do lugar.

São dois pontos de vista que se complementam, mas não se encontram: a ilusão inocente que escamoteia a pobreza e violência e a dureza da vida daqueles que provêm essa alucinação, que sofrem por ela. O onírico alucinógeno que culmina no paraíso artificial e no gozo sexual é possível pelas vias da violência cotidiana vivida por homens e mulheres negras como Sabotage, que conseguiu se destacar graças ao rap, mas morreu nas garras do tráfico. Essa imagem perturbadora do paraíso ao som da tradução coletiva realizada por Sabotage em *O invasor* corrobora a persistência da violência sutil nas entranhas de nossa sociedade enformada pelo cinema literário brasileiro. No final, mesmo namorando a “burguesinha”, o paraíso possível de Anísio é o topo da periferia, já que o paraíso Brasil só existe para os engenheiros e suas casas de praia.

CAPÍTULO VI

PÓLVORA, GORGONZOLA E ALECRIM: BANQUETE ANTROPOFÁGICO

Nonato virou Alecrim, apelido carinhoso e grato.

O narrador, Presos pelo estômago

Essa estrela significa o talento, essa outra aqui é minha mãe e esse pássaro bicudo é a coragem. Legal, né? Todo mundo na cozinha tem que ter tatuagem, do cozinheiro ao ajudante. Respeito, sabe?

Nonato/Alecrim, Estômago

6.1 Um roteiro glutão

O *Manifesto Antropófago* publicado na *Revista de Antropofagia* nos apresenta a seguinte ideia:

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. O stop do pensamento que é dymâmico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas anteriores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros (ANDRADE, 1976 [maio de 1928], p. 03)

Na citação, temos dois aforismos. O primeiro afirma um dos propósitos fundantes do movimento antropofágico, que é o de “apertar” o *play* do pensamento brasileiro (e americano por consequência) que sofrera uma interrupção (um *stop*). No segundo, o termo “roteiro” é repetido sete vezes em frases distintas alocadas em um período único. Algumas das ideias que encontramos nessa construção é a de que seguimos as rotas estabelecidas pelos dominadores como continuidade histórica de um caminho que não é nosso e sim deles. Outra possibilidade é a de que, com o dinamismo do pensamento, estamos livres para criarmos nosso próprio roteiro, nossa própria emancipação.

Nos concentramos nesta última possibilidade e a ampliamos no cinema literário brasileiro. Consoante Azevedo, o texto de Andrade “evoca o universo cinematográfico, não só pela ideia de roteiro, mas também pelo recurso de corte cinematográfico de claquete, de tomadas curtas, entre pontos finais, perfiladas em sequência na mesma linha” (2016, p. 142/43). A partir da autora, chegamos a dois raciocínios cinêmicos: o roteiro cinematográfico enquanto caminho para a produção fílmica, seu tratamento também conhecido como roteiro literário, e a construção narrativa cinematográfica fundada na composição, que encontramos no roteiro técnico. Às duas possibilidades, acrescentamos o roteiro editorial, isto é, o texto publicado no suporte livro por uma editora, que foi a versão que trabalhamos ao longo da tese.

Gostamos da seguinte afirmação de Field sobre a atividade de roteirista:

O roteirista *não é responsável* por escrever POSIÇÕES DE CÂMARA e terminologia detalhada de filmagem. Não é a tarefa do escritor. O trabalho do escritor é dizer ao diretor *o que* filmar, não *como* filmar. Se você especifica como cada cena deve ser filmada, o diretor joga tudo fora. Justificavelmente.

O trabalho do escritor é escrever o roteiro. O trabalho do diretor é filmar o roteiro; pegar as palavras do papel e transformá-las em imagens no filme. A função do fotógrafo é iluminar a cena e posicionar a câmara de sorte que ela registre a história cinematograficamente (1995, p. 155).

O autor distingue que o roteirista não precisa escrever como o diretor deve trabalhar, ou mesmo o fotógrafo. A atividade principal é “dizer” o que se deve contar através das imagens e dos sons. Nesse sentido, o roteiro está mais próximo de gêneros narrativos como romance, novela e conto. Segundo Chion (1989), o roteiro pronto é uma continuidade dialogada, nele não deve estar presente a decupagem técnica, mas sim a ação, os personagens e, principalmente, os diálogos. Visualizamos o roteiro literário nesse horizonte. Ele conta ao seu público-alvo (produtor, diretor, fotógrafo, compositor, ator etc.) como aquela história pode vir a se tornar filme. No interior da palavra escrita deve estar prevista a imagem fílmica. No caso de tradução coletiva, nesse mesmo interior também deve estar a centelha da palavra literária à qual a obra se vincula diretamente, como vimos com *Cidade de Deus* e *O Invasor*.

Quando os leitores começam a dar imagem e som ao texto, chegamos ao roteiro técnico. Especificamente nele ocorre a decupagem, em que o roteiro literário (ou sequência dialogada) é enriquecido

por todas as espécies de indicações para rodagem e encenação: lista e escala dos planos (close up, plano aproximado, médio, de conjunto, etc.) ângulos de tomadas (frontal, de perfil, câmera alta, câmera baixa, etc.), eventuais movimentos de câmera (panorâmicas, *travellings* para frente, para trás, vertical, etc.), movimentos ópticos (aproximações ou aberturas), ligações virtuais (sucessão *cut* ou por fusão, escurecimento, clareamento, etc.), objetivas utilizadas (focais, filtros especiais), etc. (CHION, 1989, P. 268).

A citação nos coloca diante de algumas ideias que já vimos, como os planos e os ângulos, e nos apresenta outras, como ligações virtuais (que entendemos também ser o *raccord*) e objetivas ou o comportamento da câmera diante da imagem. Esse painel trás o léxico utilizado na arena de filmagem que agregamos à nossa teoria do cinêmico, dessa maneira a decupagem de roteiro também propicia estudarmos a tradução coletiva em formato de roteiro literário.

O terceiro gênero de roteiro que trazemos é o editorial. Enquanto o primeiro tinha a equipe de produção como público-alvo e o segundo o desenvolvimento técnico da imagem e do som, o roteiro editorial visa a publicação. Esse produto encontra nova e mais profusa gama de leitores que, geralmente, também são atravessados pela recepção do filme. Quando tratamos desse tipo de roteiro, levamos em consideração a diversidade do meio das editoriais.

Percebemos muitas entradas nesse universo. Quando o filme é fruto de um roteiro original, vislumbramos o que Chion (1989) nomeia de *novelização*, que são as obras literárias inspiradas em filmes de sucesso – ressaltamos que não são textos construídos ao longo do processo, como *O Invasor*, mas romances ou contos escritos depois do lançamento fílmico e

com foco quase exclusivamente financeiro. No âmbito do cinema literário, os livros traduzidos coletivamente para filmes recebem novas edições com a identidade visual do material de divulgação cinematográfico, e, o que mais nos importa, o roteiro revisado é publicado. Em relação a este último, nos interessamos pela construção antropofágica do filme *Estômago*.

6.1.1 Digestão de palavras

Do ato de comer o *outro* ao movimento de deglutir, mastigar, ruminar e vomitar nasce o roteiro de *Estômago*. A obra dirigida por Marcos Jorge amplia a biografia do personagem central de *Presos pelo estômago*, Alecrim, segundo conto do livro *Pólvora, gorgonzola e alecrim*. O roteiro foi concebido por Lusa Silvestre acompanhado por Jorge, Cláudia da Natividade (também produtora executiva) e Fabrizio Donvito (produtor italiano). A gênese dele, entretanto, é ambígua e, por isso mesmo, resolvemos estudá-la mais de perto.

Silvestre apresentou o conto *Presos pelo estômago* a Marcos Jorge ainda em 2004. Num primeiro momento, os dois pensaram em traduzi-lo para curta metragem e, segundo Silvestre, “um dia ele [Jorge] aparece do nada querendo transformar o curta em longa. E sugerindo uma trama paralela, onde iríamos contar o que o Nonato fez antes de ir em cana” (2008, p. 12). Ainda no mesmo ano, o roteiro foi premiado com o Edital de Produção de Filmes de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura. A partir desse momento, *Estômago* iniciava sua caminhada até o lançamento comercial, ocorrido em 11 de abril de 2008, mesmo ano da publicação do roteiro em livro ilustrado com imagens do filme. Sobre isso, Silvestre afirma: “No começo, era só uma brochura com um monte de papel junto. No quase-fim, já era um filme bom, com pegada, personalidade. No fim, fim mesmo, é isso: ele publicado em forma de livro. Fomos das palavras às cenas, e agora voltamos às palavras” (2008, p. 16).

Esse percurso que parte do conto ao filme e do filme ao roteiro (publicado) é muito próprio dos intercâmbios estéticos que estudamos. Uma obra amplia a outra e a refrata em múltiplas dimensões, para ficarmos com outro conceito de Bakhtin (2003). No intervalo entre o edital e a publicação de 2008, Lusa Silvestre lançou o livro *Pólvora, gorgonzola e alecrim* em 2005. Na orelha do livro, lemos na biografia do autor que ele “flerta também com cinema: uma das histórias deste livro está sendo adaptada para as telonas”. A narrativa em processo de tradução para filme não é nomeada, mas sabemos que se trata de *Presos pelo estômago*.

Nesta última citação, as ideias não estão concluídas. Ao escrever “uma das histórias deste livro” o leitor não fica sabendo qual delas, e “adaptado para as telonas” não dá nenhum indício de qual o filme ou, no mínimo, o diretor. Dessa maneira, as informações ficam suspensas

no ar e não elucidam nenhuma dúvida ou aponta para alguma resolução, ainda mais considerando-se que o livro não teve uma recepção efusiva e somente três anos depois o filme foi lançado. Ao olharmos de relance, essas ideias não são tão problemáticas, porém, quando aproximamos nossa lupa analítica, encontramos mais camadas que tornam complexo o intercâmbio entre conto e filme, para isso trazemos as figuras abaixo:



Figura 101: O argumento de *Estômago*
Fonte: Filme *Estômago* (00:16:18)



Figura 102: A inspiração de *Estômago*
Fonte: Filme *Estômago* (01:47:44)

Nos créditos iniciais, lemos que o argumento foi escrito por Lusa Silvestre e Marcos Jorge (fig. 101), mas não aparece o conto de origem ou mesmo o livro completo em que ele está inserido. Essa informação será passada ao público somente nos últimos segundos de

projeção (fig. 102), quando lemos que o filme foi “livremente inspirado” no conto que está no livro em estudo. Se o público ficar apenas com a primeira informação e não esperar até o término dos créditos finais – o que ocorre com frequência – ele não saberá que a obra assistida tem sua “origem” na literatura. Soma-se a isso o fato de que o livro não recebeu outra edição com tratamento editorial vinculando-o diretamente ao filme, prática que poderia contribuir para que o público conhecesse o conto e também o autor e ampliasse seu conhecimento sobre o filme. Acrescente-se a isso o fato de todos os contos estarem refletidos e representados em detalhes diluídos que vão desde traços da cultura brasileira até detalhes íntimos do Alecrim fílmico.

Diante desse embate em que o livro esconde o filme e o filme o livro, consideramos que o único momento de pleno diálogo é com a publicação do roteiro em formato livresco. Nessa ocasião, as entrevistas e o texto com a obra resolvem os problemas e os conflitos de origem. Todavia, mesmo diante da informação de livre inspiração contida no filme, lançamos a hipótese de que todos os contos do livro atravessam *Estômago* de alguma forma, seja na composição dos personagens ou no desenvolvimento das ideias principais.

Pólvora, gorgonzola e alecrim é constituído por oito contos que se relacionam dialogicamente pela gastronomia e, em alguns casos, pelo sexo: *Para comer, Presos pelo estômago, Areias, A confraria do judeu, Florais de Bach, Assédio, Factóides, A fábula do último gordo*. Cada um, à sua maneira, também estabelece uma relação dialógica com o roteiro cinematográfico e o longa-metragem, ademais foram desenvolvidos muito próximos uns dos outros, o que contribuiu significativamente o intercâmbio criativo. *Presos pelo estômago* é a espinha dorsal – a base do enredo e do personagem. Nele, somos apresentados ao protagonista Raimundo Nonato, que viria a ser Alecrim na prisão, e aos outros presos, como Buijú. Segue um fragmento do conto:

Raimundo Nonato é nome de cearense sem profissão definida, que pensa o que vai fazer da vida só quando desce da rodoviária e não tem pra onde ir; e mesmo se tivesse não saberia como ir. Raimundo Nonato é nome de cearense que acaba fazendo curso de culinária do SESC por causa do bom humor do destino. Raimundo Nonato é nome de Nonato, porque fica mais bonito no chapéu do cozinheiro somente Nonato escrito, Nonato cozinheiro, Nonato com faca na mão, Nonato sem argumentos no meio de uma discussão mais acalorada, Nonato fez o que não devia. Nonatos na cadeia tem de monte. E entrando nesse instante na sua morada pelos próximos dois, imaginava qual apelido receberia de prêmio (SILVESTRE, 2005, p. 19/20).

O narrador expõe rapidamente parte da biografia de Nonato até sua prisão – uma informação relevante é que, no filme, Nonato/Alecrim não é cearense e sim paraibano. No

conto, ele aprendeu a cozinhar no SESC (Serviço Social do Comércio), teve uma briga e, com raiva, cometeu um crime que o levou a ser condenado a dois anos de prisão. O roteiro amplia justamente o crime a o aprendizado culinário de Nonato, mediado por Giovanni. No final da citação, ele imagina o apelido. Este chega através dos colegas de cela: “Nonato virou Alecrim, apelido carinhoso e grato” (SILVESTRE, 2005, p. 24). Assim, na citação temos acesso à constituição do argumento base do roteiro.

Os inícios do roteiro e do filme são distintos do texto literário. Eles ocorrem com Nonato/Alecrim preso, segue um trecho:

TELA PRETA:

NONATO (O.S.)

Gor-gon-zo-la! O queijo Gorgonzola tem esse nome por causa da cidade lá onde ele foi inventado, nas Itália, ali perto dos Estados Unido.

1. INT. CELA - DIA

FADE IN:

Detalhe dos dentes de um homem falando. A câmera lentamente vai abrindo e mostrando um homem de mais ou menos trinta e cinco anos, que fala diretamente para a câmera, tendo ao fundo uma parede de concreto, velha e suja (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 33).

Na citação, lemos um pouco da interferência do roteiro técnico, por exemplo, ao orientar o movimento da câmera que se abre aos poucos, fato confirmado pelo diretor: “A versão que vocês vão ler neste livro é aquela que serviu-nos de guia durante as filmagens” (JORGE, 2008, p. 30). A primeira palavra que ouvimos de Nonato é “Gor-gon-zo-la!” separada silabicamente na sua tentativa de convencer Bujjú (interpretado pelo ator Babu Santana) a deixar o queijo na cela. O diálogo do roteiro faz parte de *Presos pelo estômago*, porém a iguaria também nos remete ao título do livro e ao conto *Florais de Bach*, em que Marggarida, mulher muito esotérica e espiritualista, queima a língua. Para piorar, ela atuava como degustadora e era “uma das responsáveis por manter os produtos da multi onde trabalhava sempre dentro do padrão de sabor estabelecido. Pra dar um exemplo: empresa grande como a dela tinha seis fábricas no Brasil unicamente para fazer pão de mel” (SILVESTRE, 2005, p. 98).

O emprego da mulher ficou em risco quando Ivan, o chefe, resolveu fazer um teste de degustação com todos para aferir o paladar da equipe. Marggarida, muito preocupada, teve a “ideia de passar gorgonzola por cima do alho, e comeu imaginando que gosto teria. Olhou para o aliche. Quem diria, ela que detestava aliche, pensou enquanto comeu uma fatia generosa” (SILVESTRE, 2005, p. 102). Depois dessa dose de alimentos fortes e antes de ter sua habilidade gustativa aferida pelo chefe, golpeou-o com um beijo intenso na boca devido aos objetivos de “1) desnortear o inimigo – no caso, o chefe; 2) embaralhar os sabores da sua boca, cegando o

radar degustativo do adversário; e finalmente 3) fazer história, virar papo de todo o departamento nos próximos anos” (SILVESTRE, 2005, p. 103).

Essa vitória sob o oponente temperada com alho, aliche e gorgonzola nos faz retomar o roteiro do filme. Através do beijo, Margarida venceu seu inimigo, o homem que poderia retirar seu emprego. Por sua vez, em *Estômago*, Nonato/Alecrim tenta convencer seu inimigo velado Bujjú a deixá-lo trabalhar com o queijo, mas ele se recusa. Para além do gorgonzola, a ideia de vencer o oponente literalmente pela boca alude ao fato de que Nonato/Alecrim matou Bujjú envenenado com um “feijãozinho” feito especialmente para o chefe e se tornou o bandido mais importante da cela. Essa ideia dialoga com a feijoada antropofágica de Venceslau Pietro Pietra no filme *Macunaíma*, em que o personagem é morto cozido na piscina com o alimento. O feijão, leguminosa base da dieta popular do brasileiro, é um meio para que a morte do *outro* (o inimigo) aconteça.

Encontramos outras imagens que enleiam livro e filme no conto *Factóides*, que traz elementos da imprensa ao narrar a história de dois jornalistas rivais, Jéther e Saulo. Por falta de notícias, eles resolvem competir na cozinha, como ressaltado pelo narrador: “quando eu me percebi, os dois estavam cozinhando na minha cozinha. E livro aberto bem em cima do meu estojo de facas. *Zakharov*, importado. Realmente essa falta de notícia estava afetando até a gastronomia” (SILVESTRE, 2005, p. 141). Esse intercâmbio ocorre de forma quase imperceptível no filme, como vemos nesta cena:



Figura 103: Plano detalhe na Folha da Metrópole
Fonte: Filme *Estômago* (00:33:01)

Na figura 103, temos um plano detalhe no jornal Folha da Metrópole, lido por Giovanni no restaurante de Zulmiro (Zeca Cenovicz), onde conhece Nonato minutos depois da leitura. O roteiro indica o caminho da sequência: “Giovanni abre o jornal e lê notícia sobre uma rebelião na cadeia” (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 105). Na manchete, lemos: “Rebelião em presídio já é a mais longa da história do estado. Melhor alimentação é uma das principais reivindicações dos rebelados”. O público tem acesso à notícia, e, a partir dela, os dois universos de Nonato/Alecrim se encontram e esbarram pela primeira vez, pouco tempo depois ele assassinaria Giovanni e Íria e cumpriria pena no presídio do estado do Paraná, lugar em que a maioria dos presos é branca.

A notícia faz parte do universo enformado em filme, por essa razão tem importância para o povo que nele habita, mas nos é relevante visualizar que os criadores do filme encontraram no universo jornalístico uma abertura a mais com o livro. Ao passo que no conto a falta de notícias leva os jornalistas para a cozinha, no filme a notícia prevê a necessária ida de Alecrim para a cozinha improvisada na cela. Apesar de os meios serem diferentes, os pontos de partida (jornal, notícia) e chegada (cozinha) são os mesmos.

Essas leves convergências entre obras também podem ser encontradas em *A fábula do último gordo*. O conto se passa em um mundo mágico onde Alexandre é o último gordo do título, pois o penúltimo havia “morrido de enfarte, diabetes, colesterol alto e insuficiência em geral” (2005, p. 149). A atmosfera do texto agrega lendas, fábulas milenares com questões dos últimos séculos como o consumismo e as cirurgias de estética. Tudo isso contribui para a elaboração da irônica importância dos gordos para aquela sociedade. Vinha dos gordos “a Reserva Real de Graça, além das reservas particulares de lipídio. Os gordos serão somente outra lenda, como a Medusa, como o unicórnio, como tantas outras!” (SILVESTRE, 2005, p. 156).

No roteiro e no filme, os principais personagens que convivem com Nonato/Alecrim são gordos ou fora do padrão social, como nesta descrição de Íria: “Ela é uma mulher jovem, de pouco mais de vinte anos, rosto e corpo rechonchudos mas agradáveis ao olhar. Está coberta com um vestido curtíssimo e muito decotado, vermelho, e seu rosto está bastante maquiado” (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 77). Outra descrição relevante é a de Bujú: “um negro forte” (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 36).

Essas instâncias foram traduzidas para os personagens através do físico dos atores. A figura 104 corresponde justamente à citação do roteiro. A garota de programa Íria (Fabiola Nascimento) é uma mulher “rechonchuda” que lembra, nas devidas proporções, a prostituta Saraghina (Eddra Gale) do filme *Fellini 8½ (Otto e Mezzo)*, ITA, 1963) dirigido por Federico Fellini. Ela não gosta de cozinhar, mas gosta de comer. Apaixonado, Nonato a nutria de

alimento enquanto ela provém sexo. Giovanni (fig. 105) é um chef descendente de italianos dono do Restaurante Boccaccio que se dispõe a ensinar para Nonato a arte da gastronomia depois de experimentar a coxinha e o músculo com batatas salteadas feitos pelo rapaz. Bujiú (fig. 106), o chefe da cela, se encanta com os pratos de Alecrim e, em troca, ajuda na progressão dele no espaço mínimo do lugar através do conforto dos beliches – que trataremos mais a frente. Por último, Nonato/Alecrim (fig. 107), o único magro.

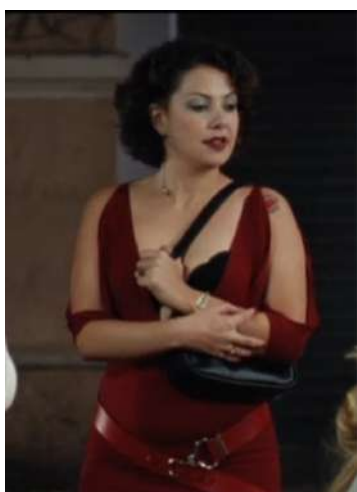


Figura 104: Iria
Fonte: Filme *Estômago*
(00:20:06)



Figura 105: Giovanni
Fonte: Filme *Estômago*
(00:42:15)



Figura 106: Bujiú
Fonte: Filme *Estômago*
(00:55:15)



Figura 107: Nonato
Fonte: Filme *Estômago* (01:18:21)

Os três personagens são tocados, surpreendidos e alegados pela cozinha de Nonato/Alecrim. São rechonchudos e gordos tal qual o Alexandre do conto-fabular de Silvestre.

Todos têm o mesmo final mortífero dos precedentes do personagem literário, no entanto é o cozinheiro (magro) que os mata, seja por ciúmes, por vingança, amor ferido ou ambição. Íria, Giovanni e Bujiú morreram pela boca, assim como os gordos da fábula, enquanto os magros sobrevivem, ou melhor, enquanto o homem magro os engorda para o abate. A morte pelas mãos de um conhecido também ecoa tanto em *A fábula do último gordo* quanto em *Estômago*. Na primeira, os familiares e amigos desejam que Alexandre continue gordo mesmo que isso diminua consideravelmente seus dias de vida, enquanto na segunda Nonato/Alecrim matou os principais gordos do longa-metragem.

O último elo de nossa hipótese sobre o livro de Silvestre dialogar inteiramente com o filme dirigido por Jorge neste tópico: é a bunda. A imagem aparece despretensiosamente em *Areias*: “Parou a Veraneio, e começou a descer gente de dentro – três pessoas, sendo dois rapazes mais a menina da calça enfiada na bunda” (SILVESTRE, 2005, p. 43/44). Surge em *A confraria do judeu* de maneira mais erótica no momento em que “Carminha se olhava no espelho, passando perfume atrás da orelha. Franjinha penteadinha, calça apertada para valorizar os glúteos, lingerie caprichada” (SILVESTRE, 2005, p. 85). Em *Assédio*, temos a seguinte reflexão do protagonista Marcos Cezar sobre si mesmo: “jogou o cabelo molhado do banho para trás, e antes de sair deu mais uma conferida, já de costas, na própria bunda, bunda essa famosa desde os tempos de Malhação. Que desperdício, uma bunda daquelas passando o final de semana com a família” (SILVESTRE, 2005, p. 122).

Os três momentos formam um painel com possibilidades distintas para essa parte do corpo humano. Independente do gênero, ela ressoa no filme em cenas, fotografias, imagens. Seja pelo viés sexual ou digestivo, torna-se um dos motes principais para conhecermos melhor o protagonista e o crime que o levou para a prisão. A construção da narrativa sempre aponta para esta parte do corpo, de alguma forma. Seja nas “olhadinhas” sutis às mulheres transeuntes, nas formas de apertar a massa de pastel ou na comparação com os cortes de carne que vimos no segundo capítulo. Seja na primeira noite de Alecrim na prisão, seja na entrada de Íria no *Penseonato*, a câmera também a procura. Mas, dentre todas as perspectivas, nos chama a atenção a imagem que encerra o filme.

A cena final (fig. 108) mostra a bunda de Alecrim – no beliche de cima. A descrição no roteiro é que Nonato “vira-se no beliche e ajeita-se com a cara voltada para a parede, deixando as costas voltadas para o meio da cela. A câmera aproxima-se de suas costas, detalhando, nas calças um pouco arriadas, o começo do rego de Nonato, exposto, numa espécie de meio-sorriso” (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 255). O cozinheiro

conseguiu sua vitória e ganhou o beliche de cima, o respeito, se tornou autoridade diante dos presos. Alecrim está feliz, está seguro (e planeja até mesmo a cela “só pra ele”, do Etecetera).



Figura 108: Meio-sorriso
Fonte: Filme *Estômago* (01:44:21)

O mais importante para nossa discussão é que a imagem da bunda de Nonato/Alecrim se conecta diretamente à figura 07 que trouxemos no primeiro capítulo, com um plano detalhe da boca do personagem no início da obra. Começamos pela boca, que resolve os problemas pela palavra e que nutre, e terminamos pela bunda: moldura glútea que guarda a porta de saída dos excrementos cuidadosamente organizados que o corpo lança para fora de si. O estômago é o órgão em que esse processo se inicia, nele o que nutrirá o corpo é selecionado e assimilado e a matéria descartada será expelida pelas fezes. Boca e bunda são portais que se abrem para o início e o fim do alimento e também do filme.

Nosso estudo endoscópico do roteiro técnico-editorial nos elucidou que tanto o livro quanto o filme recalçaram suas origens e não explicitaram para o público seu encontro e suas origens. Por outro lado, a publicação do roteiro editorial resolve esse problema ao ligar as linhas convergentes entre eles. Ademais, também constatamos que os contos de *Pólvora*, *gorgonzola e alecrim* e suas ideias foram engolidos pelo roteiro e o filme em várias instâncias da criação seja de forma profunda ou mais sensível e, no final, cada um à sua maneira nutriu passagens e discussões em um pleno intercâmbio estético. Isso corrobora nossa hipótese de que não foi apenas *Presos pelo estômago* o único a ser traduzido pela coletividade, mas sim todos os texto

de Silvestre. No próximo tópico, desenvolveremos um pouco mais esse raciocínio a partir do estudo de *Para comer e Areias* no nível da violência antropofágica.

6.2 O antropófago (des)recalcado

Uma vez que sinalizamos a questão do recalque no tópico anterior, se faz necessário ampliá-la já que tratamos da violência antropofágica nos contos, no roteiro e no filme. Consoante Freud “o recalque ocorre depois que a respectiva lembrança causou desprazer – não se sabe como” (FREUD, 1996, p. 169). Nesse sentido, algo que trouxe alguma dor é levado para o inconsciente para proteger o indivíduo.

Ao longo da tese, trabalhamos dialogicamente com esse conceito e com o desrecalque no nível do cinema literário brasileiro a partir das ideias da Candido (2006) e Ginzburg (2012). Este último se atenta ao desrecalque dos sujeitos marginais ignorados na literatura, algo que vimos em *Cidade de Deus* e *O invasor*. Por seu turno, Candido nos chamou a atenção para o desrecalque localista proferido pelos modernistas, que tiveram em *Macunaíma* a obra medular dessa empreitada. Ademais, sobre esse movimento que nos legou também a *Revista de Antropofagia* como meio intelectual de difusão e discussão, acrescentamos que ele se concentrou

na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente a tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular. (CANDIDO, 2006, 125/26)

Dessa maneira, vislumbramos que o movimento, ao iluminar a cultura popular e suas particularidades, conseguiu resolver parcialmente o recalque fruto da violência colonial oligárquica escravista que nos impôs a Europa como referência civilizatória a ser seguida. Nosso objetivo neste tópico é desenvolver um pouco mais desse recalque e desrecalque em *Pólvora, gorgonzola e alecrim* e *Estômago*. Para isso, é necessário voltarmos à matriz da ideia em Freud, quando este escreve sobre a histeria. Para ele,

o rumo tomado pela doença nas neuroses de recalçamento é, em geral, sempre o mesmo: (1) a experiência sexual (ou a série de experiências), que é traumática e prematura e deve ser recalçada. (2) Seu recalçamento em alguma ocasião posterior, que desperta a lembrança correspondente; ao mesmo tempo, a formação de um sintoma primário. (3) Um estágio de defesa bem-sucedida, que é equivalente à saúde, exceto quanto à existência do sintoma primário. (4) O estágio em que as ideias recalçadas retornam e em que, durante a luta entre elas e o ego, formam-se novos

sintomas, que são os da doença propriamente dita: isto é, uma fase de ajustamento, de ser subjugado, ou de recuperação com uma malformação (FREUD, 1996, p. 166)

O autor enumera didaticamente os caminhos da doença: a experiência traumática deve ser recalçada, guardada no inconsciente, para preservar a integridade do Eu (o ego da vigília) e o defender da experiência e (re)vivência dessas dores. Alguma lembrança do evento poderá originar um sintoma que não comprometerá a sensação de saúde do indivíduo. No entanto, quando ele retorna com força semelhante ao do sintoma primário, pode comprometer a saúde do ser que o recalçou. Na ocasião desse retorno,

ocorre que a autocensura retorna sem modificação, mas raramente de modo a atrair a atenção para si; durante certo tempo, portanto, emerge simplesmente como um sentimento de culpa sem qualquer conteúdo. Em geral, vem a se ligar a um conteúdo que é distorcido de duas maneiras - no tempo e no conteúdo: distorcido quanto ao tempo na medida em que se refere a uma ação contemporânea ou futura, e distorcido quanto ao conteúdo na medida em que significa não o evento real, mas um sucedâneo escolhido a partir da categoria daquilo que é análogo – uma substituição. Por conseguinte, uma idéia obsessiva é produto de um compromisso, correto quanto ao afeto e à categoria, mas falso devido ao deslocamento cronológico e à substituição por analogia (FREUD, 1996, p. 167/68).

Com o retorno do recalque, também vem a autocensura. Ela aparece como um sentimento de culpa que se liga a algum conteúdo da contemporaneidade do sujeito que substitui o sintoma primário por analogia. Quando trazemos essa discussão para o nível do simbólico no caso das obras em análise, encontramos sintomas que vão desde a construção e divulgação do livro de Silvestre e do filme dirigido por Jorge, o que depreendemos em parte no caso em que nenhum dos dois se vinculou diretamente um ao outro – para traçarmos a genealogia cinêmica tivemos que ir até o último frame do longa-metragem. Neste tópico, tanto o recalque quanto o desrecalque nos interessam no nível da violência antropofágica, para isso, a seguir, estudamos mais de perto o conto *Para comer* e o filme.

6.2.1 Comida para comer

No decorrer da tese, encontramos no sexo atos que dialogam com a violência. Ela pode ser externalizada nos estupros de *Cidade de Deus* ou sutil como as ereções estimuladas pelo poder em *O invasor*. Em *Para comer* e *Estômago*, ela aparece no ato de mastigar/deglutir e seu duplo significado e no silêncio imperioso de Nonato/Alecrim quanto a Íria. Marcos Jorge, como diretor do filme, afirma o seguinte:

queríamos que as pessoas vissem no *Estômago* também a metáfora de uma sociedade que, com seus mecanismos de poder, acaba degradando o talento (no caso de Nonato, o talento culinário) e o amor (claramente representado pela Íria), e mudando as posturas éticas. Não é uma metáfora sutil, concordo, mas acho que isto não a faz menos poética ou menos verdadeira” (JORGE, 2008, p. 28).

O poder degrada o talento e o amor. Essa arquitetônica da violência no filme pode ser encontrada na relação de Nonato/Alecrim consigo e com o *outro*. Ele usa de seu talento culinário para ascender hierarquicamente na sociedade prisional, o desejo pelo poder no lugar evidenciado pela progressão dos beliches – “Beliche do meio, tamo importante hem Nonato” (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 195) – leva-o a matar Bujiú e, ao final, fazer elucubrações sobre o novo oponente Etecetera (Paulo Miklos, que também interpretou Anísio em *O invasor*). O personagem usa a comida como instrumento de dominação dos *outros*, mas, também, como parte (velada) de seus atos violentos. Nonato busca o poder ao metaforicamente “devorar” o *outro* e assimilar para si o poder, fruto do cargo ocupado, da alquimia do saber (fazer). É uma atitude fadada a sempre estar faminta, ideia retratada em seu corpo franzino.

Por outra via, chegamos à degradação do amor que o protagonista nutria por Íria a ponto de pedi-la em casamento e, ilusoriamente, acreditar nessa possibilidade. Aprofundamos essa questão através do conto *Para comer*. Nele, acompanhamos a história de um homem solteiro, de trinta e dois anos, que seduz as mulheres com jantares que ele mesmo prepara. O narrador brincalhão chega a fazer algumas comparações para o leitor compreender como o protagonista impressionava suas “vítimas”:

Veja bem: vamos supor que você goste de homem. Aí vai na casa de um rapaz bem posto na vida, cheiroso, e tromba com um fideuá na mesa. Se a pessoa não tem equilíbrio, se não sabe o que quer da vida, pode apostar: ela tira a roupa depois da segunda garfada e se entrega de corpo e fluidos para ele ali mesmo. Por cima dos caramujos e dos camarões (SILVESTRE, 2005, p. 11)

O fragmente alude ao *fideuá*⁹ como prato de sucesso que leva o sedutor a obter vitória e consumir suas intenções sexuais. A boa comida tem caráter afrodisíaco e leva ao sexo consensual. O texto também contribui para entendermos o título do conto, ou seja, o rapaz sedutor sabe cozinhar bons pratos para as mulheres comerem e ele, além de se alimentar também, “come” com o sentido sexual agregado à palavra e ao ato.

DaMatta desenvolve essa ideia em pormenores, conforme lemos a seguir:

⁹ Prato espanhol que se assemelha à *paella* de frutos do mar, só que em vez de arroz acrescenta-se macarrão.

O fato é que as comidas se associam à sexualidade, de tal modo que o ato sexual pode ser traduzido como um ato de “comer”, abarcar, englobar, ingerir ou circunscrever totalmente aquilo que é (ou foi) comido. A comida, como a mulher (ou o homem, em certas situações), desaparece dentro do comedor – ou do comilão. Essa é a base da metáfora para o sexo, indicando que o comido é totalmente abraçado pelo comedor. A relação sexual e o ato de comer, portanto, aproximam-se num sentido tal que indica de que modo nós, brasileiros, concebemos a sexualidade e a vemos, não como um encontro de opostos e iguais (o homem e a mulher que seriam indivíduos donos de si mesmos), mas como um modo de resolver essa igualdade pela absorção, simbolicamente consentida em termos sociais, de um pelo outro. Assim, a relação sexual, na concepção brasileira, coloca a diferença e a radical heterogeneidade, para logo em seguida hierarquiza-las no englobamento de um comedor e um comido. E não se pode deixar de observar, para quem estiver lendo estas linhas um tanto desavisado, que o englobador tanto pode ser um homem (esse seria o modelo ideal, a formulação tradicional) como também uma mulher (se for ela quem atua buscando e querendo a relação, exercendo com isso um papel ativo). Assim, pode-se dizer que, nas suas relações com as virgens e esposas – ou mulheres que assim se definem socialmente –, os homens é que são os comedores; mas nas suas relações com as mulheres do mundo e da vida – ou com aquelas que se definem como independentes e individualizadamente –, eles são comidos (1986, p. 51)

Através do sexo, o indivíduo, no caso, o brasileiro, elimina a ideia de sujeitos iguais que buscam o prazer pelo encontro e pelo consentimento no instante do ato. Diferente disso, ao agregar o verbo comer ao léxico sexual, instaura-se uma hierarquia em que temos um “comedor”, aquele ou aquela que detém o poder e o “comido” – que é dominado, abatido e devorado. A relação simbólica de poder, nesse caso, se torna violenta. O conto explicita essa ideia desde o título até seu final, quando o protagonista se apaixona e, por falta de um repertório culinário, come um *fast food* pela primeira vez com sua parceira. Ao abandonar as estratégias de sedução ele chega ao sentimento mais maduro com o *outro*, há uma equanimidade atingida pelo paladar que se desdobra nos sentimentos.

Estômago leva essa ideia de “comer” ao extremo com o suposto triângulo amoroso entre Íria, Nonato/Alecrim e Giovanni. A sequência de sexo mais intensa e metafórica entre o nordestino e a garota de programa, para nossa análise, está descrita desta maneira no roteiro:

Nonato e Íria fazem sexo. Íria está de quatro na cama e Nonato a está penetrando, por trás. A cama range muito com os esforços de Nonato. Nonato segura com força o traseiro de Íria, que é grande, branco e redondo. A câmera passeia pelo flanco e pelas costas de Íria até chegar em seu rosto. Na beira da cama, Íria está... Comendo. Ela pega, com as mãos, grandes bocados de comida e coloca na boca. Ela se atrapalha um pouco, pois seu corpo é jogado para frente e para trás por Nonato, mas mesmo assim ela come com sofreguidão, lambendo os lábios. A câmera continua o movimento e desce em direção ao colchão, onde encontra uma marmitta aberta, com dentro uma boa porção de macarrão, preparado com molho à putanesca. Íria pega um bocado de macarrão e leva à boca (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 161/62).

O roteiro se atenta ao duplo sentido do verbo comer e brinca com isso. Enquanto Nonato penetra a mulher, ela come o macarrão à *putanesca*. Todas as histórias populares

ligadas a esse prato têm seu mote fundamentado no sexo, uma das principais é a de que seu nome se deve ao fato de ele ser fácil e rápido no preparo, por isso as prostitutas de Nápoles, na Itália, o preparavam no intervalo entre os clientes que as procuravam (FRANCESCONI, 2002). Isso se relaciona diretamente com o filme e a biografia de Íria. Abaixo, seguem recortes da cena em discussão:



Figura 109: Íria comendo...
Fonte: Filme *Estômago* (01:00:08)



Figura 110: Macarrão à *puttanesca*
Fonte: Filme *Estômago* (01:00:10)

As figuras 109 e 110 correspondem ao roteiro. A atmosfera é trabalhada na tonalidade vermelha através do macarrão, da pele dos personagens e do lençol da cama. O fato de Nonato penetrar a moça, enquanto ela come, ilustra a ideia de DaMatta em que as mulheres que desempenham um papel ativo no ato sexual de comer são as “comedoras” enquanto o homem (no caso do filme) é o comida. Essa posição hierárquica de Íria fica mais contundente quando o cozinheiro se apaixona por ela. Ele entra com o sentimento e ela com a fome (SILVA JR.; GANDARA; ALMEIDA FILHO, 2017).

Aos poucos, essa relação se torna perigosa e o ciúme recalcado de Nonato começa a vir à tona, como na passagem do clube quando ele, bêbado, briga com o público que assiste ao espetáculo de *Striptease* feito por ela. O clímax ocorre quando ele espia o jantar dela com Giovanni. Nessa ocasião, o chef “chega na mesa com a sobremesa e Íria ataca o prato. Giovanni senta-se ao lado dela e, enquanto esta come, tenta dar-lhe um beijo. Íria acaba a sobremesa, apanha um guardanapo, limpa rapidamente a boca, e beija Giovanni na boca, longa e sensualmente” (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 241).

Giovanni prepara a sobremesa Anita e Garibaldi (sua versão de Romeu e Julieta com gorgonzola) para Íria (fig. 111), que come com muito prazer (fig. 112). Após o alimento excitante, ela beija o chef na boca (fig. 113), enquanto Nonato assiste escondido (fig. 114). O cozinheiro sofre, pois sua amada não o beijara “nunca” por “causa que num é ético” (00:52:00). Para ela, Nonato é um cliente querido, enquanto Giovanni é sedutor, erótico, “dono” (o mais próximo do amor possível, igual ao casal que dá nome à sobremesa). Giovanni usa a refeição

para “comer” Íria, por sua vez ela “come” Nonato. Essas duas relações de poder são transpassadas por atos violentos antropofágicos que estimulam o recalque de Nonato. Ao trazer à tona o recalcado escondido (o ciúme, o sentimento de traição) ele mata os dois e come a “bunda”.



Figura 111: Anita e Garibaldi
Fonte: Filme *Estômago* (01:34:10)



Figura 112: Íria come a sobremesa
Fonte: Filme *Estômago* (01:34:36)



Figura 113: O beijo
Fonte: Filme *Estômago* (01:34:56)



Figura 114: Nonato espiona o ato
Fonte: Filme *Estômago* (01:35:00)

Na cadeia, lentamente, ele dá vazão ao ato de matar utilizando o alimento. O sintoma retorna, perdura e busca uma substituição na hierarquia do poder. Disso, um detalhe nos chama a atenção. Em nenhum momento das narrações em voz *off* (voz que não faz parte da cena) Nonato/Alecrim cita Íria. Em suas palavras, aparecem Bujjú – “Manda nos outros porque faz umas coisas que nem sendo bem cruel mesmo a pessoa faz. Bujjú, o nome dele” (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 100) – e, carinhosamente, Giovanni: “Já esse aí na mesa é o seu Jovani. Ah, esse sim, merecia o beliche de cima, e até uma lanterna pra fazer palavra cruzada quando apaga as luz” (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 101), mas jamais a moça. Nossa hipótese também se baseia no recalque. Ele ainda não conseguiu se recuperar da desilusão amorosa. Íria existe enquanto imagem fílmica, mas não como palavra memorial do protagonista. Ela surge em cena como força inconsciente de Nonato/Alecrim que, por mais que tenta silenciá-la, esbarra com seu fantasma nos níveis visuais da tela cinêmica. Íria é um sintoma primário e profundo que o personagem, durante a projeção do filme, busca eliminar e digerir em seu estômago fílmico pelo recalque.

6.2.2 Unidos pela antropofagia

A arquitetura da violência antropofágica simbólica que vimos no ato de “comer”, como instância de poder que leva à morte, ganha níveis semelhantes ao da violência antropofágica ritual recalcada no final do filme, quando é revelado o crime de Nonato/Alecrim. Marcos Jorge nos diz o seguinte sobre a criação desse momento:

Uma noite, chego em casa e comento com a Cláudia o impasse. Ela me sugere então um final fortíssimo, surpreendente. Na mesma hora vacilei, disse que não dava, que era demais para a história, que não podíamos acabar o filme assim... No dia seguinte, em meu escritório, revi meu ponto de vista, lembrei-me do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (só a antropofagia nos une) e vi que o final sugerido por Cláudia era mesmo perfeito, e completamente coerente com a história que estávamos criando (2008, p. 28).

A iniciativa de Cláudia da Natividade foi aceita por Jorge depois de ele se lembrar do texto (manifesto) de *Oswald*. A união pela antropofagia foi a base para a criação do final e, também, conecta livro, roteiro e filme à linhagem fundamentada na publicação de 1928. Dentre todas as narrativas do livro de Silvestre, devoradas pelo roteiro de *Estômago*, *Areias* foi a que colaborou efetivamente para a característica antropofágica da obra.

Areias se relaciona dialogicamente por meio do futebol, da desigualdade social e da antropofagia. A epígrafe do conto faz uma releitura do diálogo entre Hans Staden e o chefe indígena Cunhambebe em *Viagem ao Brasil* – este último apareceu como personagem no filme *Como era gostoso o meu francês* que vimos no terceiro capítulo. No texto de Staden, lemos:

E esse mesmo Konian Bebe tinha uma grande cesta cheia de carne humana diante de si e estava a comer uma perna, que elle fez chegar perto de minha bocca, perguntando se eu também queria comer. Respondi que sómente um animal irracional devora a outro, como podia então um homem devorar a outro homem? Cravou então os dentes na carne e disse: ‘*Jau ware sche*’ que quer dizer: ‘Sou uma onça’, está gostoso! [nota do tradutor Albert Löefgren: ‘a phrase tupi é emphatica e está mal escripta. O narrador quis dizer – Yauara ichê! – que se traduz – eu sou uma onça’] (STADEN, 1930, p. 109).

Na versão de Silvestre, o alemão pergunta a Konian Bebe (Cunhambebe) se “um homem deve devorar outro homem?” (2005, p. 41), este, por sua vez, responde “Jauará Ichê! (Sou um jaguar!)” (2005, p. 41). Essa abertura ecoa no personagem Medeiro Vaz. Em relação a ele, destacamos a influência de Guimarães Rosa no processo de criação do personagem. O nome Medeiro Vaz é o mesmo do chefe dos Jagunços em *Grande Sertão: Veredas* (2001) e a

referência à fala de Cunhambebe “Jauara Ichê” nos lembra o conto *Meu tio o Iauaretê* presente em *Estas estórias* (2001), que traz requintes de antropofagia e antropomorfia. Essas características, nas devidas proporções, também fazem parte da constituição da personalidade imprimida por João Miguel ao Nonato/Alecrim cinêmico, que, segundo Silvestre, foi “meio Macunaíma, um pé no João Ubaldo, outro no Guimarães Rosa” (SILVESTRE, 2008, p. 14).

Medeiro Vaz é fazendeiro e político que disputa a eleição para prefeito de Areias com o frentista Aurílio, que ficou famosa graças a uma reportagem transmitida em rede nacional em que elogia o povo da cidade. Com a ameaça de Aurílio aos planos de conquista da prefeitura graças à simpatia e à popularidade, retornam os recalques da insegurança e da vingança de Vaz: “Algo tem que ser feito. O Medeiro Vaz nunca ia permitir um despropósito daqueles; ganhar suado de um semianalfabeto cheirando a sovaco e gasolina” (SILVESTRE, 2005, p. 61). Com isso em mente, manda seus jagunços matarem o concorrente. Após, serve o corpo de Aurílio (como se fosse gado) em um churrasco dedicado com a presença de membros da justiça e da igreja. Silvestre não escreve o que realmente ocorreu com o frentista, no entanto somos levados a deduzir por meio do retorno à epígrafe de Staden presente nas palavras finais do conto:

Medeiro Vaz foi até o buraco no chão, olhou para o que restava da carne. Pegou um pedaço, e deu uma mordida. Realmente: delicioso. E dando mais uma mordida, olhou ao redor, olhou suas terras, olhou o povo todo ali, olhou para cima, e disse, orgulhoso de si mesmo:

– Eu sou um jaguar! (SILVESTRE, 2005, p. 74)

O político executa atos de violência antropofágica ao se deliciar com a carne do oponente abatido. Ele, como brasileiro, propicia a si um desrecalque histórico ao devorar seu inimigo. Temos em vista que Medeiro Vaz é rico e herdeiro das oligarquias escravocratas do interior de São Paulo e Minas Gerais que propiciam grande parte da violência que trabalhamos ao longo da tese, mesmo assim ele tem sangue brasileiro e, também nesse caso, a antropofagia nos une. Vaz não é preso ou desperta suspeita por ser respeitado e temido pela sociedade da cidadezinha, o que inclui membros da justiça e da igreja.

No filme, Raimundo Nonato se assemelha a uma mistura de Aurílio, visto que é pobre e semianalfabeto, e Vaz, em razão do ato de violência antropofágica que os une. O roteiro apresenta o raciocínio de não nomear, mas sim provocar a constatação por dedução. Nele, lemos:

INT. RESTAURANTE BOCCACCIO- NOITE

Nonato toma um gole de vinho. Está na cozinha do restaurante. A luz está acesa e o rosto de Nonato está vermelho. Nonato cozinha alguma coisa numa panela, sobre o

fogão. Ele joga dentro da panela vários temperos, inclusive alecrim, salga, abaixa o fogo, experimenta a preparação. Close dentro da panela: um pedaço de carne gorda sendo cozinhado.

PLANO-SEQÜÊNCIA

A câmera recua e se afasta de Nonato, saindo da cozinha. Atravessa o salão do restaurante, sobe as escadas que dão para o andar de cima, atravessa um pátio e se aproxima de uma porta. [...] Giovanni com a barriga para cima e Íria deitada de costas. A câmera se aproxima de Íria: de seu traseiro, bastante sujo de sangue, falta um naco de carne (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 251/52).

Ao compararmos o *close-up* na panela, a imagem da carne gorda cozinhando e o plano sequência com a câmera que se aproxima de Giovanni e Íria, que está com o traseiro faltando um pedaço, concluímos que Nonato matou o chef e a moça, depois cortou um pedaço da bunda – “o filé mignon” (00:01:06:25) – e o preparou com requintes gastronômicos para comer sua amada e oponente também comedora. O jaguar de Staden e o de Silvestre são “devorados” pelos roteiristas tanto na opção estética de não explicitar o ato de Nonato/Alecrim quanto no evento de violência. O resultado filmico seguiu as orientações do roteiro (figs. 115 e 116):



Figura 115: O pedaço de carne na panela
Fonte: Filme *Estômago* (01:40:23)



Figura 116: Falta um pedaço do traseiro de Íria!
Fonte: Filme *Estômago* (01:41:54)

A ideia de violência antropofágica que trabalhamos em nosso estudo é definitivamente brasileira, o que torna difícil a *desnacionalização* proposta por Rocha (2011) apresentada no segundo capítulo. Para deixar isso notório, trazemos esta cena do filme *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher e o Amante* (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, Inglaterra, Holanda e França, 1989), dirigido por Peter Greenaway:



Figura 117: O ladrão e o amante

Fonte: Filme *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher e o Amante* (01:58:03)

Nos momentos finais do filme, Georgiana (Helen Mirren) pede ao chef Richard (Richard Bohringer) para cozinhar e servir o corpo de seu amante para o esposo Albert (Michael Gambon), que o assassinou brutalmente depois que descobriu a traição da esposa. Em um banquete, ela oferece o corpo do amado ao esposo e executor e o obriga a comer a carne do amante (fig.117), ele obedece ao comando. O fato de ser obrigado a comer a carne do inimigo explicita um ato de canibalismo forçado. Em *Estômago*, por ter sido criado em uma cultura de matriz antropofágica, o algoz come a carne da amada e vítima por amor para mantê-la como parte de si, para assimilá-la e nutrir seu corpo. Essa característica é o ponto que difere o ato brasileiro em relação ao canibalismo praticado por vontade ou à força em obras de arte mundo afora. No filme de Greenaway, o inimigo não celebra e nem entra em comunhão com sua vítima, enquanto no filme de Jorge ele (ela) faz parte do corpo e da vitalidade do carníface.

Para além disso, o ato de violência antropofágica de Nonato/Alecrim marca o desrecalque histórico do antropófago brasileiro. O nordestino retorna às raízes ancestrais do nosso povo e celebra a vitória de seus ciúmes e o abatimento dos seus oponentes comendo a

carne de Íria. Enquanto ela literalmente é devorada e faz parte intrínseca do personagem, Giovanni também é devorado simbolicamente através do ensino que proporcionou ao aprendiz de cozinheiro no Restaurante Boccaccio. O corte, o tempero, o requinte do prato ainda na panela oferecem um convite estético ao expectador.

Enfim, durante a projeção do filme, o saber culinário de Nonato/Alecrim está quase todo fundamentado nas histórias de vida e de comidas do chef. Por seu turno, Íria não é mencionada por ele, visto que faz parte da história de suas emoções, de seu corpo, de seus órgãos... de seu estômago.

6.3 Presos pela tradução coletiva

Nonato/Alecrim é um personagem que vive boa parte do conto e do filme em espaços de confinamento, pequenos e insalubres que ele transforma e adapta para a melhor versão possível. Em *Presos pelo estômago* é o presídio, no filme são este e o “quartinho” do boteco de Zulmiro. Outro aspecto coerente com nossa ideia é de que o próprio órgão estomacal também é um lugar de confinamento, de processamento de distribuição do alimento para o corpo. Nele, a fruta, a verdura, a carne e os cereais são retirados da “liberdade” no mundo exterior e, após triturados e engolidos, são *encarcerados* no estômago.

O espaço mais contundente no texto e no filme é a prisão. Esse lugar de privação da liberdade relaciona-se com a violência urbana que estudamos ao longo das análises. No último século, “o desenvolvimento dos grandes centros urbanos tornou-se sinônimo de medo e crime, restringindo de diversas formas a liberdade de seus habitantes e erodindo com a sensação de segurança” (BEATO, 2012, p.146). O encarceramento dos sujeitos propagadores dessa sensação se transformou ao longo dos séculos. Nesse contexto, “a prisão, peça essencial no conjunto das punições, marca certamente um momento importante na história da justiça penal: seu acesso à ‘humanidade’” (FOUCAULT, 1983, p. 207).

Essa posição inicial sobre o cronotopo prisional considera que o preso passará por uma transformação, um exame de suas infrações e de sua consciência. Isso não tem fortes alicerces, principalmente pelo fato de a prisão agregar sujeitos que, em boa parte, comungam sentimentos e morais que violam o corpo social ao seu redor. A sociedade carcerária fechada tem o potencial de deformar a personalidade do condenado, alimentar a sua revolta, corromper e aviltar, “pois as prisões possuem um tripé de vulnerabilidade sistêmica (superlotação, promiscuidade e ociosidade)” (COSTA, 1993, p.449). Nesse quadro caótico, às margens ou nos centros das

grandes cidades, o preso carrega um estigma de antagonista que o categoriza como criminoso e bandido. Acionamos esta ideia, mais uma vez, em diálogo com Foucault:

Por trás do infrator a quem o inquirido dos fatos pode atribuir a responsabilidade de um delito, revela-se o caráter delinqüente cuja lenta formação transparece na investigação biográfica. A introdução do “biográfico” é importante na história da penalidade. Por que ele faz existir o “criminoso” antes do crime e, num raciocínio-limite, fora deste (1983, p. 224).

Gostamos dessa proposta de retorno até o sujeito antes da prática criminal. Em perspectiva artística, é isso que *Estômago* propõe ao desenvolver a biografia do personagem literário. O filme proporciona conhecer mais de perto Nonato antes de ele ser Alecrim, o que configura ao personagem humanidade e estrutura composicional mais profunda.

Com essa breve exposição sobre a prisão em mente, nos lançamos, neste tópico, a analisar as traduções coletivas que contribuíram para enformar o cronotopo prisional e seus habitantes. Nossa empreitada se aventura por duas vias. A primeira é da maquiagem em que as tatuagens dos presos abrem sendas de leitura e interpretação sobre suas personalidades. Essa análise já nos apresenta o contexto da segunda, em que investigamos a cena do banquete para Etecetera a partir do desenho de produção, da montagem e da trilha sonora. Nessa ocasião, também construímos um painel dos pratos preparados por Nonato/Alecrim.

6.3.1 Tatuagem de preso é memória

Os homens que transitam pela prisão no conto de Silvestre e no filme dirigido por Jorge têm uma história criminal que o público não acessa completamente. Nesse sentido, a tradução coletiva e suas minúcias composicionais aprofundam algumas das biografias dos personagens. Nesse horizonte, a tatuagem, enquanto arte corporal, revela e transforma sentimentos, “traduz a personalidade. Tatuagem é a essência da alma transbordando sobre a pele. É a energia, o grito, o silêncio, é a representação da atitude e de tudo que é humano e divino. É o instante de eternidade, em traços, cores e sentidos, simbolizando emoções” (NETTO, 2011, p. 86). A intervenção permanente tem como característica a tradução de uma perspectiva ou mesmo partes da biografia do sujeito para fora da alma.

Apesar de as tatuagens fazerem parte do cotidiano das grandes cidades, elas ainda são vistas por certa parcela como afronta a determinados padrões morais justamente por serem vinculadas aos presos e seus códigos, assim se tornam uma marca de marginalidade (NETTO, 2011). Quando entramos nessa discussão, chegamos à humanização dos presos. Para além dos

estúdios vinculados quase sempre à tendência de uma demanda, os presos carregam métodos próprios e códigos que fazem parte intrínseca da intimidade de suas vidas criminais.

Conforme Corrêa, ela pode simbolizar um elo que conecta passado, presente e futuro “sendo capaz de unir aquilo que por uma contingência está separado (mãe, filhos, namorados...), e também e ao mesmo tempo, capaz de suscitar sentimentos coletivos mas que quando sentidos e vividos, assumem uma conotação individualizante” (1998, p. 74). Vista assim, a tatuagem em um personagem amplia os significados e as leituras possíveis a partir dos espaços e contextos em que esteja envolvido. Nesse sentido, o artista maquiador é o responsável por criar e traduzir desenhos que dilatam o universo do filme.

O pouco recurso disponível no Brasil, diferente dos Estados Unidos, por exemplo, culmina no prejuízo das técnicas cinematográficas. O setor de maquiagem, assim, é um dos mais prejudicados e marginalizados no meio. Ao longo da história da sétima arte produzida no país, “muitos cenógrafos, oriundos do teatro ou da televisão, acumulavam a função de figurinistas e orientavam também a maquiagem, sem que tivessem seus nomes ligados à direção de arte, embora suas ações alcançassem esse patamar” (PEREIRA, 2017, p. 130). Consoante essa ideia, o maquiador é um artista plural que não necessariamente se especializou nessa área; ele acumulou saberes no decorrer do tempo e “tampa” as ausências profissionais na produção.

Em primeiro plano, a maquiagem está conectada ao desenho de produção, pois ela faz parte da narrativa visual do filme, em segundo ela tem seus próprios procedimentos. Esse é um dos legados artísticos do teatro para o cinema. Nos palcos, “a maquiagem está destinada a valorizar o rosto do ator que aparece em cena em certas condições de luz” (KOWWZAN, 1978, p.108). Ela cria o elemento composicional mais próximo da pele do ator e é responsável por exteriorizar uma ideia que não precisa ser dita, mas vista. No caso do cinema, em que os atores encenam para uma câmera, a maquiagem ganhou outras atribuições, como delimitar o espaço entre o branco dos olhos e a pele do rosto nos filmes em preto e branco por causa da superexposição dos atores quando iluminados para a fotografia do filme (RICKITT, 2007)

No cinema, a maquiagem pode ser considerada como “um filtro, uma película, uma fina membrana colada no rosto do ator: nada está mais perto do corpo do ator, nada melhor para servi-lo ou traí-lo que esse filme ténue” (PAVIS, 2008, p.170). Ela contribui para que o ator se veja de outra maneira, enxergue seu corpo na dimensão visual em que o personagem é o habitante principal. Ela imprime na pele dele uma história que não é sua, mas que o corpo dele é o responsável por contar.

Dessa maneira, a tatuagem é a forma de maquiagem mais próxima do ator e, no caso de filme traduzido de uma obra literária, a responsável por traduzir aspectos da alma do personagem, como ocorre em *Estômago*.

Em *Presos pelo estômago*, Silvestre não escreve sobre as tatuagens dos presidiários, porém aponta para isso, como neste fragmento sobre a rotina dos presos: “consistia em passar o dia inteiro fazendo nada no meio daquela gente de passado rico. Verdade, toda regra tem exceção; do mesmo jeito que se encontra bandido no meio de gente de bem, também se acha gente de bem no meio dos bandidos” (SILVESTRE, 2005, p. 21). Na prisão, Alecrim convive e conhece seus companheiros de cela. Esse conhecimento fica mais profundo no roteiro quando do diálogo sobre as tatuagens entre o protagonista e Duque:

Nonato percebe que o visitante traz, na mão esquerda, a palavra CRUEL tatuada, uma letra em cada falange. Ele puxa conversa:
NONATO
Ah, tatuagem. Eu também tenho tatuagem, ó.
E mostra, no antebraço, uma imagem colorida.
DUQUE
Bonita, colorida. Fez na onde?
NONATO
Aqui na cidade, mesmo. Essa estrela significa o talento, essa outra aqui é minha mãe e esse pássaro bicudo é a coragem. Legal, né? Todo mundo na cozinha tem que ter tatuagem, do cozinheiro ao ajudante. Respeito, sabe?
O detento levanta a manga da camisa e mostra outra tatuagem.
DUQUE
Eu também tenho essa daqui, ó. Fiz aqui na cadeia, com tinta de caneta Bic e ponta de compasso.
NONATO Três cruís?
DUQUE
Significa os três PM que eu matei.
(SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 242/43).

O diálogo do roteiro é sobre tatuagem e acontece durante o banquete que veremos mais adiante. Através dele, Nonato/Alecrim conhece mais profundamente alguns dos presos que andam com Etecetera, recém transferido. Consoante o personagem, tanto na cozinha, quanto na prisão, a tatuagem implica respeito. A partir desse momento, Duque se desnuda e revela as outras tatuagens que ele fez na cadeia com a técnica em que a tinta da caneta é extraída e aplicada sobre a pele com uma agulha. As três cruces que simbolizam o assassinato dos policiais têm a ver com um passado mais violento do que o *pássaro bicudo* e as duas estrelas de Alecrim. A seguir, apresentamos um painel desse momento com foco nas tatuagens e nos atores maquiados que aparecem em cena:



Figura 118: Cruel
Fonte: Filme *Estômago* (01:31:58)



Figura 119: Alecrim, duas estrelas e um pássaro
Fonte: Filme *Estômago* (01:32:14)



Figura 120: Faca na caveira
Fonte: Filme *Estômago* (01:32:37)



Figura 121: Eteccetera
Fonte: Filme *Estômago* (01:25:39)



Figura 122: Três cruzeiras
Fonte: Filme *Estômago* (01:32:38)



Figura 123: Suely
Fonte: Filme *Estômago* (01:37:33)

Marcelino de Miranda foi o maquiador responsável por traduzir a cena e o universo prisional em tatuagem na pele dos atores. Na figura 118, temos uma informação que já estava explícita no roteiro, o termo cruel tatuado nas falanges. Ele já direciona para qual a característica de Duque (Jean Pierre Noher). Em contrapartida, Alecrim mostra as duas estrelas e o pássaro, (fig. 119) que se trata do protagonista do seriado animado *Pica-pau* (*Woody Woodpecker*, EUA), lançado em 1957. O “pássaro louco” do desenho, seu humor corrosivo, sua figura dúbia e libidinosa, que se lança no caos colorido, representa parte da alma de Nonato/Alecrim. Esse homem tímido, mas calculista, por vezes, confuso, mas sempre tentando palavrar – junto com o fazer – que seduz pela comida e mata para conseguir o beliche de cima. Ao levarmos em consideração que Nonato não tinha a tatuagem no braço, no início filme, inferimos que as duas estrelas podem simbolizar Giovanni, que contribui com o talento do

rapaz, e Íria, figura feminina que cuidou dele, isso sem aprofundarmos as implicações freudianas que também poderíamos acionar a partir do termo mãe.

As outras imagens exteriorizam o universo íntimo dos personagens e o lugar deles no âmbito do crime e da prisão. Na 120 e 122, Duque mostra um dos seus grandes feitos como assassino. A faca na caveira faz alusão ao Bope (Batalhão de Operações Policiais Especiais) – que fora amplamente discutido no filme *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010) dirigidos por José Padilha – e as três cruzes indicam a morte, assim temos morte de policiais, que, presumivelmente, sejam do Bope.

A figura 121 nos mostra que Etecetera tem uma tatuagem de cruz no peito. Consoante Paredes (2003), esse símbolo, no universo criminoso, indica um sujeito extremamente perigoso que vai até as últimas consequências, é uma indicação para ficar longe dele. Por último, vemos a travesti Suely (Adriano Carvalhaes) (fig. 123) com uma pequena tatuagem em formato de coração, símbolo que indica que ela é homossexual.

As escolhas de tatuagens expõem e afirmam ao público histórias das biografias dos personagens. Apesar do diálogo e das possíveis inferências, é a tatuagem que confirma nossas impressões. Entre a maquiagem e a fotografia, os caracteres dos personagens se redefinem nos corpos. Miranda, assim, acrescenta à tradução coletiva sua leitura do roteiro e do conto, trazendo à *tela-corpo* dos atores ideias que estavam implícitas no texto quando este aciona o cronotopo prisional, mas que somente na tela cinêmica foi possível ver e reconhecer. Nossa reflexão sobre a tatuagem se passa na sequência do banquete, momento de confraternização máxima entre presos e policiais, é justamente nela que nos concentramos a seguir.

6.3.2 Banquete cinêmico

O universo confinado de *Presos pelo estômago* e *Estômago* nos apresenta uma série de alimentos, pratos e comportamentos à mesa a partir dos lugares em que Nonato/Alecrim transita. No processo de tradução coletiva, as imagens do preparo da comida e de sua experimentação nos vários banquetes conclamam uma série de tradutores que fazem parte do desenho de produção, da fotografia e da trilha sonora para dar a ver a ciência e arte da gastronomia. Para cada um dos espaços há um tipo de prato que, aos poucos, nos guia para a cena final na cozinha da prisão.

Gostamos da definição de Brillant-Svarin (1995) de que a gastronomia se instaura nos domínios científicos que consideram o homem enquanto animal que se alimenta. Nesse sentido, ela envolve as práticas, os rituais e o estudo do que ingerimos para nosso sustento físico e,

também, hedônico. O prazer gastronômico nos coloca diante de sensações que enleiam “várias circunstâncias, fatos, lugares, coisas e pessoas que acompanham a refeição. É prazer peculiar à espécie humana. Pressupõe cuidados com o preparo da refeição, com a arrumação do local onde será servida e com o número e tipo de convivas” (FRANCO, 1995, p. 18).

No livro, Nonato/Alecrim é cozinheiro que proporciona aos presos esse prazer peculiar diante do universo monótono e insalubre da prisão. Em determinado momento, os bandidos não conseguem fugir do local justamente por causa do peso de Bujiú, que não coube no buraco que haviam feito. A boa comida deixou o preso acomodado. Ao final, um novato atlético que trabalhou em um *spa* chega à cela, o que implica na transferência da afeição de Bujiú, que, depois do evento, objetiva emagrecer. Isso corrobora prevermos que Nonato/Alecrim perderá o posto de “favorito” do chefe da cela.

Diferente disso, o Alecrim cinêmico vive a plena ascendência. Inicia como cozinheiro, passa a aprendiz de chef e termina a obra como o comandante da cozinha na prisão e dono do beliche de cima. Com Zulmiro, Alecrim aprendeu a fazer comida de boteco. O pastel (fig. 124) e a coxinha (fig. 125) são dois representantes máximos dessa gastronomia popular. Efetivamente, o pastel é o primeiro prato feito por Nonato, meio sem jeito, sem saber ao menos como quebrar o ovo. Durante o processo de fritura dos dois salgados, o montador italiano Luca Alverdi acrescenta sutilmente uma passagem de tempo. Após os pasteis ficarem prontos, a câmera se movimenta e vemos a cozinha cheia de coxinhas. O tempero de Nonato fez com que o boteco ficasse cheio. O sucesso vem na figura de Giovanni que, depois de comer as batatas com carne de panela temperada com alecrim (fig. 126), se impressiona com a capacidade do rapaz e o convida para trabalhar em seu restaurante.

A *mise en place* (fig. 127) feita por Nonato no Restaurante Boccaccio é um momento sintomático da passagem dele pelo lugar. A partir da ideia de que esse processo evoca preparação antes de cozinhar os alimentos, chegamos à constatação de que ele é um aprendiz de chef. Ao longo de sua estadia no Boccaccio, ele não executa nenhum prato completo e o apresenta para o público, são mostradas algumas elaborações, como o *Risotto alla milanese*, e outros em processo, por exemplo, a bunda de Íria. Essa opção de Alverdi e dos roteiristas evidencia o meio do caminho da carreira do personagem. Ainda no lugar, ele aprende sobre queijos, sobremesas, vinhos, carnes e como comprar os alimentos no mercado municipal.

Na prisão, assistimos Nonato/Alecrim executar seu talento e trabalho. Alverdi monta as receitas processualmente, ou seja, ele começa com a preparação dos alimentos – momento em que o personagem transforma a comida do lugar lavando o frango para deixar sua autoria como chef – tempero, cozimento e finalização. O arroz de coco (fig. 128) e o xinxim de galinha

(fig. 129) também aparecem no texto literário: “faço um arrozinho, ponho um tico do leite de coco que o Guentaí me deu, e pronto: xinxim de galinha com arroz de leite de coco” (SILVESTRE, 2005, p. 24). Por sua vez, a farofa de formigas (fig. 130) demonstra o processo de experimentação de sabores, assim Alecrim cria seus próprios pratos, visto que durante toda a projeção até tal momento ele só tinha replicado criações tradicionais brasileiras e estrangeiras.

Boteco do Zulmiro



Figura 124: Pastel
Fonte: Filme *Estômago*
(00:18:56)



Figura 125: Coxinha
Fonte: Filme *Estômago*
(00:19:46)



Figura 126: Carne com batatas
Fonte: Filme *Estômago*
(00:33:44)

Restaurante Boccaccio



Figura 127: *Mise en place*
Fonte: Filme *Estômago* (00:45:35)

Prisão



Figura 128: Arroz de coco
Fonte: Filme *Estômago*
(00:36:09)



Figura 129: Xinxim de galinha
Fonte: Filme *Estômago*
(00:36:19)



Figura 130: Farofa de formigas
Fonte: Filme *Estômago*
(00:54:52)

Após cada um dos preparos ser servido, os personagens que experimentam as iguarias são transportados para o mundo dos sabores, da harmonia, do prazer e das sensações. Essa atmosfera é composta, principalmente, pela trilha sonora criada por Giovanni Venosta. As composições *Tema cucina* e *Tema cucina 2* tocam sempre que o êxtase gastronômico é atingido. São músicas com assobios e instrumentos de sopro que evocam o onírico. Através delas conseguimos mentalizar um cadinho dos sabores de Nonato.

A trilha sonora, a montagem, a fotografia, o desenho de produção e os atores chegam ao clímax dessa jornada cinêmica na sequência do banquete para a recepção de Etecetera, “o chefão, o cara, que manda nos caras” (SILVESTRE, NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 220). Esse personagem é quase um rei que aparece estritamente nesse momento com seu séquito, mas é o suficiente para delimitar uma fronteira entre o Nonato que chega na prisão e o que se torna chef. O início do banquete é conturbado, pois a memória gustativa dos presos que não conhecem Nonato/Alecrim está vinculada a alimentos que remetem à zona de conforto na prisão, como a Maria Louca – mistura de “pinga caseira com biotômico Fontoura” (SILVESTRE, 2005, p. 25), que os presos preferem em vez de vinho. Durante a entrada agitada do menu, a música extasiante das degustações dá lugar a um de ritmo mais duro e truculento que sinaliza problemas. Quando o prato principal entra em cena, lemos isto no roteiro:

NT. COZINHA DA PRISÃO - DIA

Nonato aproxima-se da mesa com dois ajudantes, carregando, numa grande tábua, um leitão assado com uma maçã na boca. Os detentos aplaudem.

ETECETERA

Eita porra! Agora vai!!!

Nonato não se perturba. Abre espaço e ajuda a colocar o leitão no centro da mesa.

A mesa quase cede com o peso do prato.

Num movimento lateral a câmera descreve o leitão sendo atacado pelos convivas.

Quando a câmera chega no final da mesa ela continua descrevendo o ambiente e

mostra um grupo de carcereiros que observa a cena do jantar, com olhares invejosos.

A câmera pára e volta para trás, voltando a mostrar a mesa, mas agora o leitão é quase

um esqueleto, e os homens estão concentrados em comer seus pedaços. A câmera

termina seu movimento em Bujiú, que devora um prato com leitão (SILVESTRE,

NATIVIDADE, JORGE, 2008, p. 245/46).

O leitão assado com a maçã na boca aponta para a comilança, para o futuro, lembramos que na cultura popular ele “fuça para frente” o que indica o avanço da vida, o não retrocesso. Os partícipes ficam felizes, comemoram o feito e comungam o alimento que quase quebra a mesa. O roteiro nos apresenta a proposta para o movimento da câmera e como ele descreve a passagem do tempo através da ingestão dos alimentos. Quando enformada, chegamos ao seguinte resultado que sintetizamos em três figuras extraídas do filme:



Figura 131: O porco com maçã na boca
Fonte: Filme *Estômago* (01:37:00)



Figura 132: Os carcereiros
Fonte: Filme *Estômago* (01:37:23)



Figura 133: O esqueleto do porco
Fonte: Filme *Estômago* (01:37:49)

O plano inicia na figura 131 a partir do porco com a maçã. Bujiú, Duque e Lambari (Luiz Brambila) recepcionam o prato. A câmera se movimenta pela mesa enquanto os outros detentos comem. Ela para diante de carcereiros fora da mesa com seus “pratinhos” (fig. 132). A seguir, inicia seu retorno até o porco, de que restam apenas o esqueleto e a maçã (fig. 133).

Consideramos pertinente pensarmos a sequência a partir de Bakhtin: “as imagens do banquete estão estreitamente mescladas ao do corpo grotesco” (2002, p. 244). O pensamento do autor está fundamentado em *Gargântua e Pantagruel* (2009) escrito por François Rabelais no alvorecer das grandes navegações que ampliaram o território europeu e culminaram nas fronteiras entre o Velho Mundo e o Novo Mundo. A imagem do corpo grotesco que se banqueteia tem a ver com o recorte na análise. As cenas e a escolha de se fazer em plano sequência se mesclam ao corpo grotesco, esse corpo traduzido nos presos, que devoram a comida de boca cheia e a proporção do alimento em comparação aos corpos famintos deles é gigantesca.

Os detentos estão à margem da sociedade dita “civilizada” e por isso foram aprisionados. Ficam sob a vigília dos carcereiros, que, na ocasião do banquete, são excluídos da mesa, comem pelas beiradas dessa festa que celebra Etecetera. Nesse momento, assistimos à realização de uma espécie de carnavalização, conceito também de Bakhtin (2002), em que há uma inversão simbólica de valores, hierarquias e poderes. Os presos, no banquete, são os donos da prisão, eles sentam à mesa com Etecetera no centro, Bujiú à sua esquerda, e seu séquito de assassinos cruéis e travestis. Aos carcereiros, que são socialmente os mandantes do lugar, restam os “banquinhos” à porta e o prato à mão.

No que concerne à tradução coletiva, o desenho de produção feito por Jussara Perussolo ressalta o alimento e a decoração da mesa improvisada para a celebração. Os figurinos de Marisol Urban Grossi expõem os limites entre o despojamento dos presos com camisas de tons mais leves e folgadas enquanto os carcereiros aparecem com o uniforme preto e sem vida. Por seu turno, a maquiagem evidencia os crimes de cada um, como exposto nas páginas anteriores. A trilha sonora de Giovanni Venosta ressalta o prazer que os pratos de Alecrim provocam nas pessoas. Enquanto isso, a montagem de Luca Alverdi segue as orientações do roteiro. Por último, a fotografia de Toca Seabra, que também trabalhou em *O invasor*, ilumina a cena com tons claros que ressaltam o colorido dos alimentos e seu contraste com a escuridão dos carcereiros.

A cena em análise também é um banquete cinêmico onde estão presentes alguns dos tradutores que acompanhamos nos outros dois filmes que estudamos. Etecetera é interpretado

por Paulo Miklos, que se lançou como ator em *O invasor*. Babu Santana atuou como Bujú e também como o Grande em *Cidade de Deus* – em brevíssima participação na “Boca dos Apês”. Toca Seabra fotografou *Estômago* e *O invasor*. Todos esses tradutores acrescentaram suas visões aos textos originais e ao cinema literário brasileiro ao participarem do banquete da arte em nosso país. Eles estão unidos pela antropofagia possível mediada pela criação cinêmica.

Os artistas do cinema literário brasileiro transformam a prisão em castelo onde os presos são reis, são engenheiros da tensão psicológica nas ruas dos centros urbanos e sobem o morro para entrarem nos Apês dos bandidos mais temidos da cidade. Eles enformam livros, roteiros e filmes para o público que recebe os planos cinêmicos nas várias telas que vagam pelo mundo exterior e interior de cada indivíduo seja no nível do real ou do estético. A arte, nesse contexto, é arena pensamental em que literatura, cinema e violência se encontram, dialogam e se respondem no grande tempo nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No plano aberto das ideias, o cinema literário brasileiro nos coloca diante de livros, filmes, autores e tradutores que se dispuseram a dialogar e ampliar a visão de mundo e cultura do país. O cinematógrafo e suas possibilidades criativas encontraram um terreno prenhe do desejo de agir e incerto em como fazer. Nesse horizonte, em que nos defrontamos com o subdesenvolvimento e suas mazelas na arte, escritores como João do Rio e Oswald de Andrade fizeram o cinema possível através da palavra literária em página, em tela branca à espera. A consciência cinêmica abriu as portas para novas linguagens e técnicas e, assim, os modernistas e a geração de 1930 criaram roteiros para a fluidez do pensamento movente.

Nesses roteiros, a violência se tornou força motriz e revelou a leitores e espectadores a face obscura de uma pátria nascida à fórceps, erigida na chacina, na exploração, nas elites oligárquicas, na escravidão e no abandono social do campo e da cidade. Nesse cenário, os novos cronotopos retomam as bases e as problematizam seja no nível do real ou do estético. A cada nova geração de artistas, a violência é atualizada segundo o suporte e se soma às ideias da época. Nessa orientação múltipla e versátil, escolhemos três rotas arquitetonicamente construídas que nos apresentaram contextos distintos e inacabados que se respondem e se lançam ao futuro incerto.

A violência externalizada revela a dor, o medo e o terror que assaltam, estupram e matam indivíduos no plano do real ou no estético enformado em livro ou filme. A violência sutil tortura o universo íntimo do sujeito e define o espaço onde ele transita a partir da paranoia, da loucura, da tensão e do desespero que invadem a alma calada para o mundo. A violência antropofágica, apesar de seus matizes, é a única que celebra e respeita a vida do inimigo ao devorá-lo em cerimônias coletivas seja no âmbito ritualístico de comunidades como a Tupinambá ou no simbólico. Essas três visadas aplainaram a terra do cinema literário que estudamos aqui fundamentadas em três vertentes plenas de relações dialógicas. Nesse contexto. As linhagens iniciadas por *Ganga bruta*, *Limite* e a *Revista de Antropofagia* lançaram sementes no grande tempo da arte nacional que vieram a germinar e dar frutos ao longo das décadas.

Ganga bruta facultou o cinema narrativo de ação e o intercâmbio estético com a geração da literatura de 1930, principalmente Graciliano Ramos. A consciência cinêmica evidenciada em seus planos, *raccords* e composições enformaram a violência externalizada em filme. Essa gema da sétima arte dirigida por Humberto Mauro foi recepcionada pelos membros do Cinema Novo no alvorecer da década de 1960. O movimento encabeçado por Glauber Rocha atravessou o período da ditadura militar e se autoproclamou herdeiro do filme de Mauro tanto

no nível da teoria e da crítica cinematográfica quanto, e principalmente, nas obras realizadas. Os filmes *Vidas secas* e *Deus e o Diabo na Terra Sol* ajudaram o público a visualizar a fome, a desigualdade social, a miséria e o abandono das classes mais pobres e rurais em cenas com instrumentos como armas e facas e sequências de tortura.

No limiar do século XX, o livro *Cidade de Deus* é lançado e com ele surge um novo olhar para a violência urbana no país e para o legado das elites escravistas. Em 2002, as favelas, os bandidos e a violência contidos em suas páginas foram traduzidos coletivamente em filme que, em seu interior, responde ao Cinema Novo. Personagens como Zé Pequeno e Bené são os artífices do caos na periferia em uma guerra sem vencedor que explora ao máximo a violência externalizada. Os intercâmbios estéticos contribuíram para a revisão do romance escrito por Paulo Lins, que, por sua vez, já trabalhara com os atores do filme e a codiretora Kátia Lund em videoclipes. A iluminação, o desenho de produção e a trilha sonora são elementos fundamentais que deram a ver a degradação contínua da periferia do Rio de Janeiro.

Saímos da antiga capital do Brasil para andarmos pelas ruas de São Paulo. O movimento Cinema Marginal surgiu na cidade e se apresentou como uma resposta ao Cinema Novo e seu aprimoramento em relação à crítica social para além do paternalismo do grupo. *Limite* foi o filme que despontou como raiz da linhagem do pensamento *entelado* por diretores como Julio Bressane e Ozualdo Candeias. Eles levaram a violência sutil preconizada pelo surrealismo do filme de Peixoto para as margens do rio Tietê e para as fazendas dos barões do gado no interior paulista. *A margem* e *A herança* mostraram a inventividade de Candeias e formularam novos estilos de filmar a miséria do cotidiano.

Essas camadas aparecem na obra vanguardista *O invasor*. Livro, filme, roteiro e álbum com a trilha sonora foram lançados ao público no mesmo momento, 2002, e desafiaram o conceito clássico das transposições de obras literárias para o cinema. Ivan, Alaor/Gilberto e Anísio vivenciam experiências urbanas que denunciam a destruição psicológica do sujeito com crise de consciência. O mergulho na escuridão do filme escrutina a violência sutil que nos enreda a todos nos labirintos de nosso inconsciente. A música composta por Sabotage para a tradução coletiva carrega em si uma sombra que esconde a esperança nas favelas de São Paulo e cobra dos invasores que deixaram o povo pobre a mercê da própria sorte o que lhe é devido, a parte que lhe cabe neste latifúndio Brasil.

Na mesma cidade, a *Revista de Antropofagia*, em 1928, foi um dos primeiros espaços intelectuais que problematizaram justamente essa característica do país que revela suas heranças oligárquicas advindas da matriz colonial. A partir do retorno à ancestralidade Tupinambá e à violência ritualística antropofágica, a publicação liderada por Oswald de

Andrade lançou uma revisão da cultura no país em vias simbólicas que proporcionaram um desrecalque histórico que enfrentou nosso passado e o transformou através da devoração, deglutição e assimilação do que é melhor para o corpo do país. As ideias da publicação foram amplamente recepcionadas pelo Tropicalismo, na década de 1960, que respondeu com filmes do quilate de *Como era gostoso o meu Francês* e *Macunaíma*, obra medular do movimento.

Em 2005, *Pólvora, gorgonzola e Alecrim* desponta como linha criativa literária em que essas ideias são recobradas. O livro deu origem ao filme *Estômago* em um intercâmbio estético mediado pela devoração de todos os contos presentes no texto fonte. A violência antropofágica do longa-metragem se enveredou pelo sexo como ato de comer e pela antropofagia nas vias de fato atualizada nas grandes cidades. Por sua vez, a tradução coletiva do universo prisional e seus códigos nas tatuagens contribuíram para conhecermos o universo onde Nonato/Alecrim atinge a plenitude como chef de cozinha da cadeia. Nesse lugar, ele elabora banquetes e visualiza sua ascensão, pela comida, para o beliche de cima.

Conforme o exposto, podemos determinar três linhagens da arquitetônica da violência no cinema literário brasileiro a partir de intercâmbios estéticos, de relações dialógicas e de traduções coletivas. Na primeira, a violência externalizada é enformada por *Ganga bruta*, que é respondida pelo Cinema Novo, que alimenta *Cidade de Deus*. Na segunda, a violência sutil é o mote de *Limite*, inspirando o Cinema Marginal respondido pelo *O invasor*. Na terceira, a violência antropofágica é desreescalada pela *Revista de Antropofagia*, esta ressurgue no pensamento e na prática artística do Tropicalismo e, no século XXI, os dois fomentam a escrita de *Pólvora, gorgonzola e Alecrim* e a filmagem de *Estômago*.

Nas três linhagens, as artes cinêmicas aparecem em planos, ideias e composições que revelam o contato com o texto literário e com a história artística do país. Somos apresentados a uma miríade de traduções coletivas em que os autores respondem não apenas ao texto literário, mas à sua genealogia e sua recepção ao longo dos anos. Paulo Lins, Marçal Aquino e Lusa Silvestre são escritores que dialogaram diretamente com os tradutores de seus textos para a sétima arte além de terem participado ativamente da construção dos roteiros, caso de Aquino e Silvestre. Isso aponta, principalmente, para o intercâmbio estético e responsivo da arte no país.

Diante de tantas possibilidades, a estetização da violência no cinema literário brasileiro se alimenta de ideias e artistas que concebem leituras, imagens e sons como resposta à história contada através da página e da tela cinêmica que vagam no espaço de geração em geração. Essas duas instâncias de construção estética são inacabadas e desassossegadas. Elas estimulam e provocam novas ideias, diálogos e respostas no grande tempo.

REFERÊNCIAS

Teoria e crítica

ANDRADE, Mário. Cinema. In: *Klaxon*: mensário de Arte Moderna (edição fac-similada, nº. 5, 15 de setembro de 1922). São Paulo: Livraria Martins, 1972.

ANDRADE, Mário. O homenzinho que não pensou. In: *Klaxon*: mensário de Arte Moderna (edição fac-similada, nº. 3, 15 de agosto de 1922). São Paulo: Livraria Martins, 1972.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago (Revista de Antropofagia, 1º dentição, nº 1). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2001.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas I: Os condenados*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VI: do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

AQUINO, Marçal. Entrevista com Marçal Aquino. In: PARAIZO, Lucas. *Palavra de roteirista*. São Paulo: Senac, 2015.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. Cosac Naify, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1998.

BASTOS, Hermenegildo. Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em *Vidas secas*. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BEATO, Claudio. *Crime e cidade*. Belo Horizonte: Ed UFMF, 2012.

- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERNADERT, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- BLASQUEZ, Antonio. Summa (106) de algumas cousas que iam em a náu que se perdeu do Bispo Pera o nosso Padre Ignacio. In: NAVARRO, Azpilcueta et al. *Cartas avulsas: 1550-1558*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2006.
- BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BRESSANE, Júlio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2000.
- BRILLAT-SAVARIN, Jean Anthelme. *A fisiologia do gosto*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BRUM, Alessandra Souza Melett. *O processo de criação artística no filme O invasor*. 2003. 218 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- BUBNOVA, Tatiana. *Fondamenta degli incurabili: (sobre o grande tempo)*. Bakhtiniana, nº 12 (1). São Paulo, maio-agosto, 2017.
- BUBNOVA, Tatiana. *O que poderia significar o “Grande Tempo”?* Bakhtiniana, nº 10. (1). São Paulo, maio-agosto, 2015.
- BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Tradução de Ana Luíza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.
- CAMPOS, Augusto de. *Revistas re-vistas: os antropófagos*. In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.
- CANDEIAS, Ozualdo. In: REIS, Moura. *Ozualdo Candéias: pedras e sonhos no Cineboca*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite & Outros Ensaio*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos – 1º e 2º volumes*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CHAUI, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. Tradução de Monica Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CORRÊA, Ivone Maria Xavier de Amorim. *A Rosa Tatuada: um estudo antropológico sobre a linguagem dos corpos de meninas-mulheres que vivem nas ruas*. 1998. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal do Pará, Belém 1998.
- COSTA, Álvaro Mayrink da. *Curso de Direito Penal: parte geral*. Rio de Janeiro: Forense, 1993.
- COSTA, Oswaldo. A “descida” Antropofagia. (Revista de Antropofagia, 1º denteção, nº 1). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “denteções” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.
- COSTA, Oswaldo. De antropofagia. (Revista de Antropofagia, 2.ª denteção, nº 9). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “denteções” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. Tradução de Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira: um conceito em construção*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, no. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008.
- FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. São Paulo: Globo, 2006.
- FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Tradução de Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. *Mercado editorial e cinema: a literatura nos bastidores*. In GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel. *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1983.
- FRANCESCONI, Jeanne Carola. *La vera cucina di Napoli*. Roma: Newton Compton, 2002.
- FRANCO, Ariovaldo. *De Caçador a Gourmet: uma História da Gastronomia*. Brasília: Thesaurus, 1995.

FREUD, Sigmund. *Estudo sobre a histeria (1893-1895)*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume II: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUDERICO [Oswald de Andrade]. De antropofagia. (Revista de Antropofagia, 2.^a dentição, nº 1). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

GALVÃO, Maria Rita. *Jogo de amar: anotações de catalogador. Vivomatografias*. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, nº. 4. Argentina-Uruguai, dezembro de 2018.

GANDARA, Lemuel da Cruz. *Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes*. 2015. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012.

GINZBURG, Jaime. *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. Tintas: quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, nº 2. Milão, janeiro-dezembro, 2012.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova York: Routledge, 2013.

JACOBS, Joseph. *English Fairy Tales*. Chicago: Project Gutenberg, 2018.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

KOWZAN Tadeuz. Os Signos no teatro, in GUINSBURG, Jacó (Org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo, SP: Ed. Perspectiva, 1978.

LEITÃO, Luiz Ricardo. *O campo e a cidade na literatura brasileira*. Veranópolis: Iterra, 2007.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LESTRINGANT, Frank. *O canibal: grandeza e decadência*. Tradução de Mary Murray del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.
- LINS, Paulo. *Entrevista ao Jornal Estadão*. 2002. Acesso em 08 de julho de 2015. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,livro-cidade-de-deus-tem-nova-edicao,20020829p2533>.
- LINS, Paulo. In: PEÇANHA, Érica et al. *Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- LOBATO, Monteiro. Marabá. In: *Contos completos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- LOBRUTTO, Vincent. *The Filmmaker's Guide to Production Design*. Nova York: Allworth Press, 2002.
- MACHADO, António de Alcântara. Abre-alias. (Revista de Antropofagia, 1º denteção, nº 1). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “denteções” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.
- MACHADO, Irene A. *Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica*. Revista Itinerários: São Paulo: ano 12, 1998.
- MARCONDES, Ciro Inácio. *Limite: o poema em filme*. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas, 1948*. Tradução de Fabio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- METZ, Christian. *A significação do cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- METZ, Christian. *Film Language: A semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago press, 1974.
- MONTAIGNE, Michel de. *Dos canibais*. Tradução de Luiz Antonio Alves Eva. São Paulo: Alameda, 2009.
- MORAES, Rubens. *Cinemas: Do Rio a São Paulo para casar*. In: *Klaxon: mensário de Arte Moderna* (edição fac-similada, nº. 2, 15 de junho de 1922). São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- MORIN, Edgar. *O cinema, ou o homem imaginário*. Tradução de Luciano Loprete. São Paulo: É realizações, 2014.
- MOURA, Edgar. *50 anos de luz câmera e ação*. São Paulo: Senac, 2001.
- MÜLLER, Anna Luiza. Um olhar sobre Cidade de Deus. In: MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus – Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- NETTO, Helio Figueiredo da Serra. *O corpo como espaço imaginativo: tatuagem, práticas sociais e simbolismo*. 2011. 135f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

- NUNES, Benedito. O retorno à antropofagia. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo, É Realizações, 2011.
- PAREDES, Cezonando Vieira. *A influência e o significado das tatuagens nos presos no interior das penitenciárias*. Monografia (Especialização em Tratamento Penal e Gestão Prisional). 2003. 25f. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.
- PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Dufлот*. Tradução de Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984)*. Tradução Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- PAULA, Nikita. *Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas*. São Paulo: Annablume, 2001.
- PAVIANI, Jayme. Conceitos e formas de violência. In: MODENA, Maura Regina. *Conceitos e formas de violência*. Caxias do Sul: Educs, 2016.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva: 2010.
- PEREIRA, Luiz Fernando. Sobre a direção de arte. In: BTRUCE, Débora; BOUILLET, Rodrigo A direção de arte no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Caixa Cultura, 2017.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.
- REDAÇÃO. Significação. In: *Klaxon: mensário de Arte Moderna* (edição fac-similada, nº. 1, 15 de maio de 1922). São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- RICKITT, Richard. *Special Effects: the history and technique*. Pennsylvania: Billboard Books, 2007.
- RIO, João. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “antropofagia como visão de mundo”. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo, É Realizações, 2011.
- RODRIGUES, João Carlos. O índio brasileiro e o cinema. In: ROCIO, Celina; KANO, Clara Satiko; ANDRADE, Rudá et al. *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC-EMBRAFILME-FUNARTE, 1980.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Horizonte, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Horizonte, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SABOTAGE. Entrevista. In: BRUM, Alessandra Souza Melett. *O processo de criação artística no filme O invasor*. 2003. 218 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANDANELLO, Franco Baptista. O conceito de impressionismo literário. In: SANDANELLO, Franco Baptista (Org.). *Impressionismo e literatura*. São Luís: EDUFMA, 2017.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz; ALMEIDA FILHO, Eclair Antoni. *Ensaio sobre a tradução coletiva: Presos pelo estômago, livres pelo filme*. In: SILVA, Maria Ivonete Santos; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura: espaço fronteiro*. Chicago: Clock-Book, 2017.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Artes cinêmicas e artes cênicas em García Lorca: noiva vestida de sangue* In: LABORDE, Elga (org.). *Lorca Total*. São Paulo: Pontes, 2017.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Calças, saias e quinquilharias mundanas: uma análise do vestuário do filme Lavoura arcaica pelo viés da tradução coletiva*. Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL, nº 5. Pelotas, julho-dezembro, 2013.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Estética da violência urbana: traduções coletivas no cinema literário brasileiro pós-retomada*. Anais do V Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura. Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Três Corações, 21 a 23 de outubro de 2015

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada: traduções coletivas no cinema literário*. Letras & Letras, nº. 31. Uberlândia, janeiro-junho de 2015.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *O invasor no cinema literário brasileiro: tradução coletiva e rap no pós-retomada*. In: Anais do XII Encontro Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2016.

SILVA JR., Augusto Rodrigues. *Morte e decomposição biográfica em Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2008. 217 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal Fluminense, 2008.

SILVA JR., Augusto Rodrigues. *Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas*. ComCiência, nº 163, novembro, 2014.

SILVESTRE, Lusa. Presos pelo *Estômago*. In: SILVESTRE, Lusa; JORGE, Marcos; NATIVIDADE, Cláudia. *Roteiro de Estômago*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SMITH, Plínio Junqueira. Montaigne e o novo mundo. In: MONTAIGNE, Michel de. *Dos canibais*. Tradução de Luiz Antonio Alves Eva. São Paulo: Alameda, 2009.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2013.

SOUZA, Edinilsa Ramos; LIMA, Maria Luiza Carvalho. *Panorama da violência urbana no Brasil e suas capitais*. Ciência e saúde coletiva, v. 11 n.º. 02. Rio de Janeiro, maio, 2006.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil: versão do texto de Marburgo de 1557 de Alberto Löfgren*, revista e anotada por Theodoro Sampaio. Tradução de Alberto Löefgren. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Act of Violence in English Fairy Tales collected by Joseph Jacobs*. 2013. 49 f. Tese (Bacharelado em Língua e Literatura inglesa). Universidade de Masaryk, Brasília, 2013.

SUDBRACK, Aline Winter. As vítimas do ódio: violência, Estado e vulnerabilidade social no Brasil. In: ALMEIDA, Maria da Graça Blaya. *A violência na sociedade contemporânea*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2010.

THOMAZ, Paulo Cesar. O dilaceramento da experiência. As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec. 2009. 217 f. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

VIVACQUA, Acquilles. A proposito do homem antropofago. (Revista de Antropofagia, 2.^a denteção, n.º 7). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1.º e 2.º “denteções” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. *Da violência justiceira à violência ressentida*. Ilha do Desterro, n.º. 51. Rio de Janeiro, julho-dezembro, 2006.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Obras literárias

ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*: Edição comemorativa – 10 anos (1997-2007). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SHAKESPEARE, Willian. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SHAKESPEARE, Willian. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Nova York: Simon & Schuster, 2012.

SILVESTRE, Lusa. *Pólvora, gorgonzola e alecrim*. São Paulo: Jaboticaba, 2005.

Obras fílmicas

2001- UMA ODISSEIA NO ESPAÇO (2001: A SPACE ODYSSEY). Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos, 1968. 149 minutos.

A FORMA DA ÁGUA (THE SHAPE OF WATER). Direção: Guillermo del Toro. Estados Unidos, 2017. 123 minutos.

A HERANÇA. Direção: Ozualdo Candeias. Brasil, 1970. 90 minutos.

A MARGEM. Direção: Ozualdo Candeias. Brasil, 1967. 96 minutos.

A MORENINHA. Direção: Antonio Leal. Brasil, 1915.

A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA LUMIÈRE (LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON). Direção: Louis Lumière. França, 1895. 1 minuto.

A VIUVINHA. Direção: Luiz de Barros. Brasil, 1914.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Brasil, 2002. 130 minutos.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1971. 84 minutos.

COZINHEIRO, O LADRÃO, SUA MULHER E O AMANTE (THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE & HER LOVER). Direção: Peter Greenaway. Inglaterra, Holanda e França, 1989. 124 minutos.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. 120 minutos.

ESTÔMAGO. Direção: Marcos Jorge. Brasil, 2007. 100 minutos.

FATOS HISTÓRICOS DO TIRO DE GUERRA 19 RIO BRANCO. Brasil, 1910-1912. 9 minutos.

FEBRE DO RATO. Direção: Cláudio Assis. Brasil, 2012. 110 minutos.

GANGA BRUTA. Direção: Humberto Mauro. Brasil, 1933. 96 minutos.

HERÓIS BRASILEIROS NA GUERRA DO PARAGUAI. Direção: Giorgio Lambertini. Brasil, 1917.

INOCÊNCIA. Direção: Vittorio Capellaro. Brasil, 1915. 88 minutos.

IRACEMA. Direção: Vittorio Capellaro. Brasil, 1917.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Brasil, 1931. 114 minutos.

LUCÍOLA. Direção: Franco Magliani. Brasil, 1916.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969. 110 minutos.

O CAÇADOR DE ESMERALDAS. Direção: Marc Ferrez. Brasil, 1915.

O CRUZEIRO DO SUL. Direção: Vittorio Capellaro. Brasil, 1917.

O ENCOURAÇADO POTEMKIN (BRONENOSETS POTYOMKIN). Direção: Sergei Eisenstein. União Soviética, 1925. 75 minutos.

O FAROLEIRO. Direção: Antônio Leite e Miguel Milano. Brasil, 1920.

O GARIMPEIRO. Direção: Vittorio Capellaro. Brasil, 1920.

O GAROTO (THE KID). Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos, 1921. 68 minutos.

O GUARANI. Direção: Benjamin Oliveira. Brasil, 1908.

O GUARANI. Direção: Vittorio Capellaro. Brasil, 1926.

O GUARANY. Direção: Vittorio Capellaro. Brasil, 1916. 125 minutos.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Brasil, 2002. 98 minutos.

O PODEROSO CHEFÃO (THE GODFATHER). Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos, 1972. 175 minutos.

OS ESTRANGUADORES. Direção: Francisco Marzullo. Brasil, 1908. 40 minutos.

OS OCULOS DO VÔVÔ. Brasil, 1913. Direção: Francisco Santos. 15 minutos.

OS PÁSSAROS (THE BIRDS). Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1963. 159 minutos.

TAXI DRIVER: MOTORISTA DE TÁXI (TAXI DRIVER). Direção: Marin Scorsese. Estados Unidos, 1976. 116 minutos.

UBIRAJARA. Direção: Luiz de Barros. Brasil, 1919.

UM CÃO ANDALUZ (UN CHIEN ANDALOU). Direção: Luis Buñuel. França, 1929. 16 minutos.

UM HOMEM COM UMA CÂMERA (Chelovek s kino-apparatom). Direção: Dziga Vertov. União Soviética, 1929. 68 minutos.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963. 100 minutos.

Roteiros cinematográficos

AQUINO, Marçal; BRANT, Beto; CIASCA, Renato. O invasor: roteiro do filme. In: AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

MANTOVANI, Bráulio. Roteiro do filme *Cidade de Deus*. In: MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus – Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

SILVESTRE, Lusa; JORGE, Marcos; NATIVIDADE, Cláudia. *Roteiro de Estômago*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

Pinturas

ECKHOUT, Albert. *Mulher Tapuia*. 1641. Óleo sobre tela, 266 x 159 cm.

Músicas

BACHMAN-TURNER OVERDRIVE. *Hold Back the Water*. Bachman-Turner Overdrive. Mercury Records: Chicago, 1973.

CANDEIA. *Preciso me encontrar*. Trilha sonora de *Cidade de Deus*. Milan Records: Los Angeles, 2002.

CÔRTEZ, Ed; PINTO, Antonio. *Morte Zé Pequeno*. Trilha sonora de *Cidade de Deus*. Milan Records: Los Angeles, 2002.

SABOTAGE. *Aracnídeo*. Trilha sonora de *O invasor*. YB Music: Vila Madalena, 2002.

SABOTAGE. *Cantando pro santo*. Rap é compromisso. Cosa Nostra Fonográfica: São Paulo, 2000.

SABOTAGE. *Invasor*. Trilha sonora de *O invasor*. YB Music: Vila Madalena, 2002.

SABOTAGE. *Na Zona Sul*. Rap é compromisso. Cosa Nostra Fonográfica: São Paulo, 2000.

TOLERÂNCIA ZERO. *Ninguém presta*. Trilha sonora de *O invasor*. YB Music: Vila Madalena, 2002.

Bibliografia complementar

AMARAL, Aracy. *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ANCINE. *Observatório do Cinema e do Audiovisual – OCA*. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>. Acessado em: 05 de junho de 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Anedocta da Bulgária. (Revista de Antropofagia, 2.^a dentição, nº 8). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARRIGUCCI JR. Davi. In NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

AUERBACH, Erich. O mundo na boca de Pantagruel. In: *Mimesis*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2013

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Alguns Temas de Baudelaire*. In Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNHEIN, Pierre-Antoine; STAVRIDES, Guy. *Cannibales*. Paris: PLON, 1991.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOPP, Raul. Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia: algumas teses antropofágicas. (Revista de Antropofagia, 2.^a dentição, nº 15). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.

BOPP, Raul. Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia: algumas teses antropofágicas. (Revista de Antropofagia, 2.^a dentição, nº 15). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.

BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAIT, Beth. *Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem*. In: BOPP, Raul. (Org.). Bakhtin, dialogismo e construção de sentido. Campinas: UNICAMP, 1997.

- CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2001.
- CARDIN, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. São Paulo: Hedra, 2009.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. Que temos nós com isso? In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. Cosac Naify, 2016.
- CATTRYSSE, Patrick; BRUSSEL, K. U. *Film (adaptation) as translation: some methodological proposals*. Philadelphia: Jhon Benjamins Publishing company, 1992.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Tradução de Ephain Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Uma voz ao sol: representação e legitimidade nanarrativa brasileira contemporânea*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 20. Brasília, julho-agosto de 2002.
- DIEGUES, Carlos. Um delírio que deu certo. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- G. DE. N. Cinema. In: *Klaxon: mensário de Arte Moderna* (edição fac-similada, nº. 6, 15 de outubro de 1922). São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- GANDARA, Lemuel da Cruz. *Literatura e cinema: O percurso do leitor no processo de tradução intersemiótica do romance*. Saarbrücken: OmniScriptum, 2015.
- GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008.
- GARRIDO, Antonio. Matança dos inocentes. (Revista de Antropofagia, 2.^a dentição, nº 15). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- IKEDA, Marcelo. *Cinema brasileiro a partir da Retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus, 2015.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura vol. 2: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

- JAPY-MIRIM. De antropofagia. (Revista de Antropofagia, 2.^a dentição, nº 2). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação a teoria literária*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 23.
- JOFFILY, José. In: *O Cinema Brasileiro da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert (org). *Brazilian cinema*. Austin, University of Austin, 1982.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. Incitação aos canibais. (Revista de Antropofagia, 1º dentição, nº 2). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. Vaca. (Revista de Antropofagia, 1º dentição, nº 6). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.
- McFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Pulo: Cosac Naify, 2006.
- NAGIB, Lúcia. *Three Studies on Brazilian Films of the 90's*. Oxford: Univ. of Oxford/Centre for Brazilian Studies, 2000.
- NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.
- NÓBREGA, Manuel da. *Cartas do Brasil: 1549-1560*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEREIRA, Nunes. Como se fará a descida. (Revista de Antropofagia, 2.^a dentição, nº 11). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.
- PIRES, Francisco. Traslado de alguns capítulos de cartas do Padre Francisco Pires, que hão vindo do Espírito Santo. In: NAVARRO, Azpilcueta et al. *Cartas avulsas: 1550-1558*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- REBELLO, Lúcia Sá. *Literatura comparada, tradução e cinema*. Organon, nº 52. Porto Alegre, janeiro-junho, 2012.
- REIS, Moura. *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no Cineboca*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- REZENDE, Garcia. A proposito do ensino antropofagico. (Revista de Antropofagia, 2.^a dentição, nº 11). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ROSA, João Guimarães. *Meu Tio o Iaueté*. In: *Estas Estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SILVA JR., Augusto Rodrigues da. *Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes: poéticas criativas na era da reprodutibilidade técnica, digital e dialógica*. *FronteiraZ*, nº 12. São Paulo, janeiro-junho de 2014.
- SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Tradução coletiva e ilustração: estética da criação cinematográfica em Jane Austen*. Anuário de Literatura, nº. 20. Florianópolis, julho-dezembro, 2015.
- STAM, Robert. *Literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Glácia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- TAMANDARÉ [Oswaldo Costa]. De antropofagia. (Revista de Antropofagia, 2.^a dentição, nº 14). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.
- TAMANDARÉ [Oswaldo Costa]. Moquem IV: Sobremesa. (Revista de Antropofagia, 2.^a dentição, nº 7). In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1º e 2º “dentições” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.
- TELES, Gilberto Mendonça. O “Gremial e Ordeiro” Oswald de Andrade. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995.
- TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emílio Salles. *Capitu*. São Paulo: Siciliano, 1993.

ANEXO
DOSSIÊ CINEMA LITERÁRIO 2013-2018

Produção bibliográfica

Textos publicados em periódicos, capítulos de livros e anais

GANDARA, Lemuel da Cruz. Cinema literário goiano e ensino: teoria e prática da tradução coletiva In: MEDEIROS, Ana Clara Magalhães; LEITE, Karine Rios de Oliveira; SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: R&F Editora, 2018.

GANDARA, Lemuel da Cruz. *Da folha branca à espera*: Tela de Niemar In: NIEMAR, Augusto. *100ª Página*. Lisboa: Chiado Editora, 2015.

GANDARA, Lemuel da Cruz. *Jane Austen na Epígrafe de Reparação*: Refrações no Grande Tempo In: V CÍRCULO – Rodas de Conversa bakhtiniana: praça pública, multidão, revolução, utopia. São Carlos: João e Pedro Editores, 2014.

GANDARA, Lemuel da Cruz. *O cinema literário de Chico Buarque*: Tradução coletiva nos tempos da ditadura militar no Brasil In: CYNTRÃO, Sylvia (org.). *Chico Buarque, sinal aberto*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

GANDARA, Lemuel da Cruz. *Renato Russo e Arnaldo Antunes no cinema literário brasileiro: música, poesia e tradução coletiva*. In: Anais da VII Semana de Educação, Ciência e Tecnologia do IFG Formosa. Formosa, 2017.

GANDARA, Lemuel da Cruz. *Só a antropofagia nos une*: manifesto, eztetyka e dogma no cinema literário brasileiro In: CYNTRÃO, Sylvia (org.). *Vivoverso encena: ensaios sobre literatura contemporânea*. Brasília: Ed. Brasília, 2017.

GANDARA, Lemuel da Cruz. *Tradução coletiva nas águas de Ofélia*: o encontro cinêmico entre Shakespeare e Petra Costa In: BISERRA, Willian Alves. *Shakespeare e a diversa idade: 400 anos de herança* São Paulo: Pontes, 2017.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz; ALMEIDA FILHO, Eclair Antoni. *Ensaio sobre a tradução coletiva*: Presos pelo estômago, livres pelo filme. In: SILVA, Maria Ivonete Santos; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura: espaço fronteiriço*. Chicago: Clock-Book, 2017.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães. *À esquerda do pai e o retorno do filho pródigo no cinema literário de Lavoura Arcaica*. Guavira Letras. nº 26. Três Lagoas, janeiro-abril, 2018.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *O invasor no cinema literário brasileiro*: tradução coletiva e rap no pós-retomada. In: Anais do XII Encontro Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2016.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. A tradução coletiva de Abril despedaçado no âmbito do cinema literário brasileiro Pós-Retomada. O Guari. nº 2. União da Vitória, julho-dezembro, 2015.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. Antropofagia ruminante: A gastronomia visual de *Estômago* no cinema literário. Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia, 2018.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Amor amaro*: Mommy de Xavier Dolan In: *Amorização: porque falar de amor é um ato revolucionário*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Artes cinêmicas e artes cênicas em García Lorca: noiva vestida de sangue* In: LABORDE, Elga (org.). *Lorca Total*. São Paulo: Pontes, 2017.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Bakhtin e Cinema: Tradução coletiva e Dialogismo em Orgulho e Preconceito de Jane Austen* In: II ENCONTRO DE ESTUDOS BAKHTINIANOS. VIDA, CULTURA, ALTERIDADE. [Encontro Bakhtiniano com a Vida e as Esferas Culturais. EEBA/2013 Caderno 3]. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Calças, saias e quinquilharias mundanas: uma análise do vestuário do filme Lavoura arcaica pelo viés da tradução coletiva*. Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL, nº 5. Pelotas, julho-dezembro, 2013.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Cinema de poesia e cinema literário: Dialogismo no grande tempo das artes a partir de Febre do rato* In: Anais do II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva/ III Seminário de Poesia: Poesia, Filosofia e Imaginário. Uberlândia, 2015.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Estética da violência urbana: traduções coletivas no cinema literário brasileiro pós-retomada*. Anais do V Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura. Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Três Corações, 21 a 23 de outubro de 2015

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *O cinema dialógico de Xavier Dolan* In: Anais do VI Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação. Rio de Janeiro, 2013.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *O cinema literário em tempos de golpe: canção e tradução coletiva nos Saltimbancos Trapalhões* In: BUENO, André; SKREPETZ, Inês (orgs.). *Oftalmologias literárias latinoamericanas: olhares, ensaios, apontamentos*. União da Vitória: Edições O Guari, 2015.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *O cinema literário brasileiro: Abril despedaçado, uma tradução coletiva* In: Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e em Cultura Visual. Goiânia, 2014.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada: traduções coletivas no cinema literário*. Letras & Letras, nº. 31. Uberlândia, janeiro-junho de 2015.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *O invasor no cinema literário brasileiro: tradução coletiva e dialogismo na pós-retomada*. Cadernos de Educação, Tecnologia e Sociedade. v. 9, nº 2. Inhumas, 2016.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Tim Burton e Dostoiévski: o diálogo dos mortos no cinema literário*. Temática. v. 10, nº 2. João Pessoa, julho-dezembro, 2014.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Tradução coletiva e ilustração: estética da criação cinematográfica em Jane Austen*. Anuário de Literatura, nº. 20. Florianópolis, julho-dezembro, 2015.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Tradução coletiva e ilustração: estética da criação cinematográfica em Jane Austen*. Anuário de Literatura. v. 20, nº 2. Florianópolis, julho-dezembro, 2015.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Uma bala para Bené: “Cidade de Deus”*, tradução coletiva e violência urbana no cinema literário brasileiro. *Cenários*, v. 2, nº 6. Porto Alegre, julho-dezembro, 2018.

Livro acadêmico

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães; LEITE, Karine Rios de Oliveira; SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: R&F Editora, 2018.

Trabalhos orientados

ANDRADE, Naiara Pereira de; SANTOS, Jéniffer Francisco dos Santos. Renato Russo e Arnaldo Antunes no cinema literário brasileiro: a música e a poesia na tradução coletiva dos infernos urbanos. Iniciação científica (Licenciatura em Ciências Biológicas). Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Campus Formosa, 2017.

ARAUJO, Laís Santana Menêzes de. A hora das estrelas: Clarice Lispector e Suzana Amaral no cinema literário brasileiro. Iniciação científica (Ensino Técnico Integrado em Saneamento Ambiental). Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Campus Formosa, 2018.

GANDARA, Lemuel da Cruz. *Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

MIRANDA, Rayane Pereira da Silva. *Um encontro entre sociologia e literatura: a mulher social do século XIX em Dom Casmurro e na tradução coletiva Capitu*. 2018. Monografia (Licenciatura em Ciências Sociais). Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Campus Formosa, 2018.

Produção artística
Obras literárias



NIEMAR, Augusto. *100ª Página*. Lisboa: Chiado Editora, 2015.



NIEMAR, Augusto. *Era uma vez uma vez outra vez*. Ilustrações de Lemuel Gandara. Goiânia: R&F Pé de Letrinha, 2018.

Obra selecionada para a 4ª Bienal Brasil do Livro e da Leitura. Brasília, 2018.

Obras cinêmicas

Augusto Niemar
Ana Medeiros
Beatriz Campos
Felipe Gebrim
na leitura-cinêmica

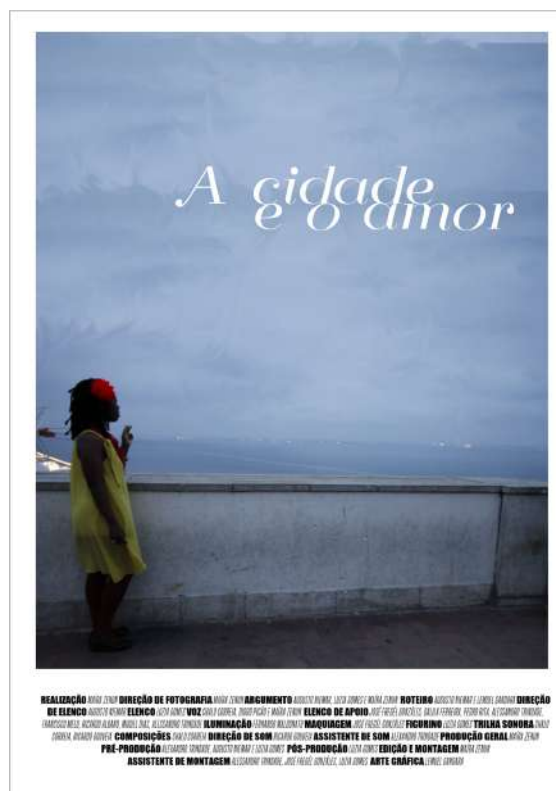


O poeta do castelo

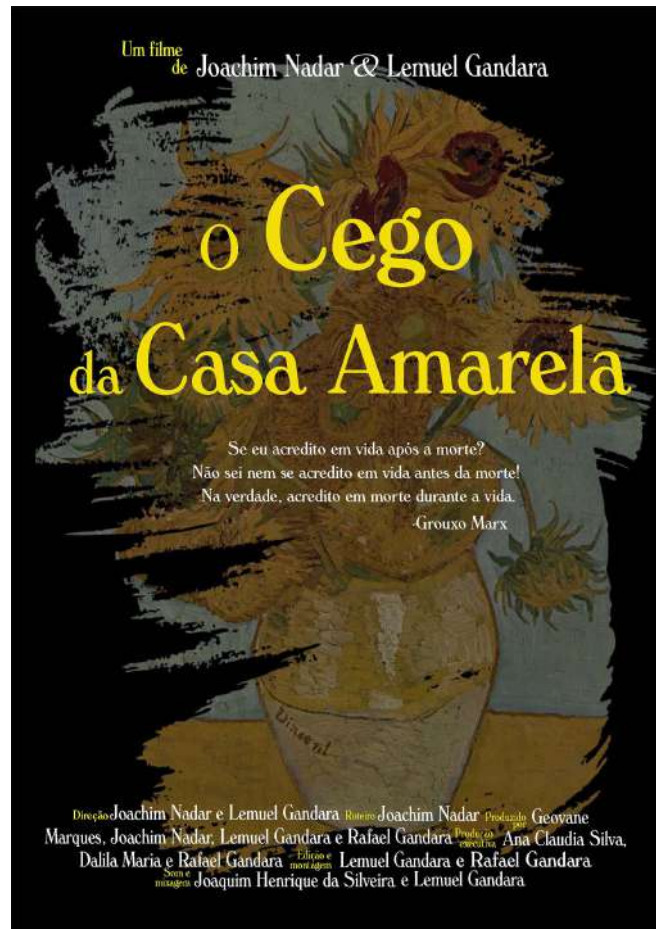
A partir do filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade e da obra poética de Manuel Bandeira
Direção de Augusto Niemar

Dia 09 de dezembro de 2015, 15h
na III Mostra Internacional de Cinema Literário
a poesia, o amor, a cidade

Performance cinêmica *O poeta do castelo*. Direção: Augusto Niemar. Brasil, 2015.



Filme curta-metragem *A cidade e o amor*. Direção: Maíra Zenum. Roteiro: Augusto Niemar e Lemuel Gandara. Brasil/Portugal, 2015.



Filme curta-metragem *O cego da casa amarela*. Direção: Lemuel Gandara e Joachim Nadar.
Roteiro: Joachim Nadar. Brasil, 2018.

Obra selecionada para a Mostra competitiva do 18º Goiânia Mostra Curtas (2018) em duas
categorias: Mostra Brasil e Mostra Goiás.

Obra selecionada para a Mostra Videoarte da 9ª SUA Nacional – Semana Universitária do
Audiovisual (2018).

Obra selecionada para a Mostra Formação do 22º Mostra de Cinema de Tiradentes (2019).

Eventos



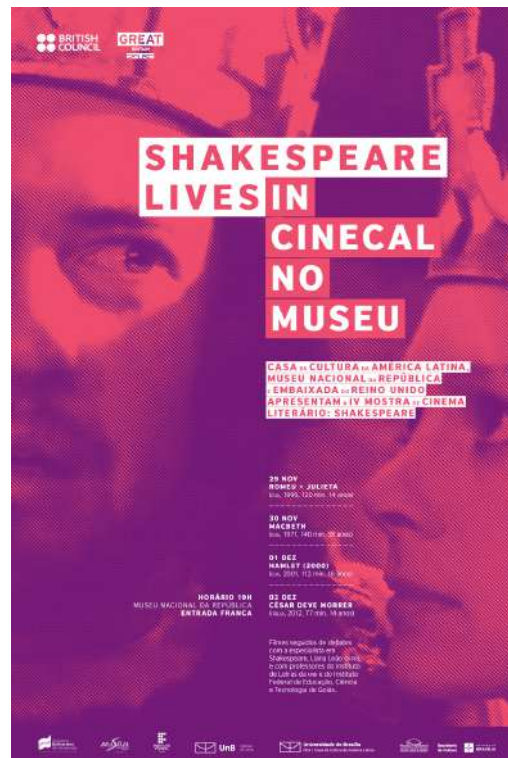
I Mostra Internacional de Cinema Literário: Fernando Pessoa, 2014.



II Mostra Internacional de Cinema Literário: José Saramago, 2014.



III Mostra Internacional de Cinema Literário: a poesia, o amor, a cidade, 2015.



IV Mostra Internacional de Cinema Literário: Shakespeare, 2016.