

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
DOUTORADO EM SOCIOLOGIA

MELODRAMA E NAÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1940

CID VASCONCELOS DE CARVALHO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, como um dos requisitos
para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientadora: Júlia Maria Pereira de Miranda Henriques

FORTALEZA - 2007

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de todos, ao auxílio financeiro proporcionado pela CAPES, que me possibilitou minha estadia em São Paulo, fundamental para a efetivação da pesquisa que resultou nessa tese.

Com o período de gestação tão prolongado, como aliás o é o de toda e qualquer tese, há um erro inevitável de se esquecer nomes que foram importantes, por um motivo ou outro, na realização do texto que se segue. Em Fortaleza,

Gostaria de agradecer a prof^a. Dr^a. Júlia Miranda, do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC) desde o interesse inicial pelo projeto, por sua solicitude e empenho nas considerações sobre o trabalho.

As contribuições da prof^a. Dr^a. Meize Regine Lucena Lucas, do Departamento de História da UFC e da prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Santiago Araújo, do Departamento de Línguas Estrangeiras da Universidade Estadual do Ceará (UECE) na minha banca de qualificação.

Ao amigo Cristiano Fonseca, com quem dividi morada, anseios, alegrias e dúvidas sobre vida e trabalho no início do processo de confecção da tese, sendo uma das poucas pessoas que conheço a compartilharem do interesse pela leitura de agradecimentos.

Ao Prof. Dr. Jawdat Abu-El Jah, do Departamento de Ciências Sociais da UFC não apenas pela disciplina ministrada durante a realização do curso como pelo estímulo fundamental que motivou minha temporada em São Paulo.

Aos amigos Lindomar Coelho Albuquerque e Teresa Cristina Maria Furtado Matos, por ter recorrido, por vezes excessivamente admito, em situações que não poderia resolver por não me encontrar em Fortaleza que vão desde pendências imobiliárias às acadêmicas. A Teresa Cristina, Cris enfim, reitero meu abraço especial e agradeço sua solidariedade e carinho em um momento particularmente complicado de minha temporada paulistana.

A amiga Elizabeth Guabiraba, a quem devo as cópias em DVD dos filmes que analiso.

A minha amizade com Henrique, que proporcionou além de outras coisas, importantes contatos para o aprimoramento desse trabalho e prestimosas correções do texto.

A Clódson, por sua habitual gentileza.

A Marcelo Maia, pela generosidade de ter revisado o texto.

Last but not least, a minha família que tem me apoiado sempre que necessário.

Em São Paulo,

Ao pessoal do Museu Lasar Segall, que foi o meu refúgio após um longo período improdutivo que deu novamente razão, para o bem ou mal, à existência dessa tese, sobretudo, a simpatia de Diana, Rodrigo e Cecília. E também por me proporcionar a possibilidade fácil de acesso as preciosas fontes de informação sobre o cinema produzido no Brasil de 1940 que são as revistas *Scena Muda* e *Cinearte*, através de seu louvável projeto de digitalização das mesmas.

Aos profissionais da Cinemateca Brasileira, nas pessoas de Kátia e Vivian, que foram tão atenciosas e prestimosas, assim como o amigo e também estudioso do cinema Rodrigo Archângelo. Aos profissionais do Arquivo Público do Estado e Biblioteca Mário de Andrade, onde também empreendi pesquisas.

Ao Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier, por suas aulas estimulantes e por manter aceso o interesse pelos estudos de cinema com o mesmo entusiasmo de sempre.

Ao Prof. Dr. Rubens Machado Jr., pelas interessantes discussões metodológicas levantadas em suas aulas, que transformavam as sextas igualmente em um imperdível ponto de encontro com colegas das mais diversas procedências, entre os quais destaco Sara Gulbert, Maíra Ezequiel, Célia Cavalheiro e Joel Yamaji.

Uma menção especial deve ser feita ao Prof. Dr. Henri Gervaiseau, por seu generoso estímulo e incomum apoio aos que se encontravam, de certa forma, à margem do processo acadêmico, enquanto alunos ouvintes, e com quem cursei uma disciplina que me foi importante para pensar as mais influentes e diversas tendências da produção documental ao longo de um século. Mesmo sendo injusto destacar nomes em uma turma tão unida, devo citar entre os que ficaram mais próximos os nomes de Denis Renó e Adrienne Harder.

Ao Prof. Dr. Eduardo Morettin, de quem fui aluno de uma disciplina bastante estimulante e próxima de meus interesses, e que generosamente me ampliou o leque de contatos convidando-me a fazer parte do grupo de discussão que coordena sobre Cinema e História na Universidade de São Paulo. Tampouco posso me esquecer das terças à noite na Cinemateca, apreciando muitos clássicos do cinema mundial em projeto igualmente levado a cabo por ele.

Não devo esquecer o fato que os quatro professores acima citados são membros do corpo docente de estética do audiovisual da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo, que me foi indispensável também em termos de pesquisa em seu acervo bibliográfico e fílmico.

A generosidade da senhora Walkyra Almeida Roulien, pela cessão dos direitos autorais para que uma cópia de estudo de *Aves sem Ninho*, dirigido por seu falecido marido Raul Roulien, pudesse ser possibilitada junto à Cinemateca Brasileira.

A amizade de Sônia Oliveira e Daniela Dumaresq, duas cearenses que, como eu, vivenciaram experiência agridoce do exílio em São Paulo e também são apaixonadas pelo cinema e por seus estudos, assim como a de Orlando Oliveira, entre cafés e sessões de filmes domésticos que acabaram se tornando bons momentos de confraternização. Orlando, para imenso prazer meu, igualmente compartilhou de minha última e coletiva morada em São Paulo. Igualmente a Luíza Jatobá, pela amizade, carinho e cinefilia compartilhados em momentos agradáveis ou dolorosos. Sem esquecer o carinho e a gentileza de Inês Figueiro. E os amigos André Lima e Lia Lólis.

Ao Josué de Souza, com quem compartilhei morada na minha primeira temporada paulistana, e proporcionou um ambiente indescritivelmente propício aos estudos.

Ao breve contato que tive, em um primeiro momento, com Pablo Villavicencio, muito próximo de muitas das minhas inquietações e do meu amor pelo cinema. Num segundo momento, ao seu paciente esforço e tempo que se dispôs na digitalização das imagens das reproduções de cenas dos filmes aqui presentes.

Novamente ao amigo Lindomar Coelho Albuquerque, pela companhia e vivência em comum na minha terceira temporada paulistana. Aos amigos da Pousada da USP (“Cortiço” para os íntimos) com quem compartilhei tantas esperanças, desejos, alegrias e tristezas, André, Kaffy, Tony, Vera Inácia, Josué, Keisume Takahashi, Maíra, Priscila Nogueira, Zé Carlos, Zé Roberto, Juliana, Marquinhos, Carmen Souto, Édson e last but not least Roberto Carvalho. Uma menção especial deve ser feita a Fernando Batalioto e Carlos “Thunder” Munhoz, que tão generosa e desinteressadamente se dispuseram a permanecer horas para investigar os problemas múltiplos apresentados por meu computador. Sem esquecer, evidentemente o generoso e prestativo proprietário da pousada, Anderson.

A família “paulistana” na figura de minha irmã e amiga Lia Vasconcelos, outra cearense radicada em São Paulo e igualmente sofrendo as virtudes e os dissabores da vida estudantil e trabalhadora na mesma e Ney Vasconcelos e Alessandra Sterzi, além da luminosa presença da sobrinha Luísa.

A enorme turma com a qual convivi durante - e em certos casos também depois - os encontros acadêmicos, notadamente Layo Barros, Maurício de Bragança, Fábio Uchoa, Reinaldo Cardenuto, Fausto Douglas, Noemi Machado, Olga Futema, Adílson, Marina Takami e Carolina “Carol”. Uma menção particular deve ser feita a minha amizade com Pedro Plaza Pinto, por sua extrema generosidade e atenção. E a simpatia de sua esposa, Lia.

A cordialidade e generosidade da profa. Dra., do Depto. de Literatura Comparada da Universidade do Texas em Austin, Darlene J. Sadlier.

Por fim, não menos importante foi à amizade, mesmo à distância, de Anne Malinowski, em New Jersey que, apesar das profundas diferenças políticas e cinematográficas, foi uma presença indispensável em certos momentos, contribuindo tanto em termos afetivos como práticos.

No Rio de Janeiro e em Niterói,

Ao Prof. Tunico Amâncio, do Depto. de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) pela sua tão prestimosa colaboração desinteressada que me proporcionou uma rara cópia no Brasil do filme *Os Bandeirantes*, de Marcel Camus.

A presteza que o Prof. Hernani Heffner demonstrou às minhas muitas indagações sobre os campos de pesquisa no Rio de Janeiro.

A simpatia do amigo Ícaro Vidal.

Dedico o texto à memória dos diretores Humberto Mauro (1897-1983), Raul Roulien (1905-2000) e Adhemar Gonzaga (1901-1978), sem os quais teria sido evidentemente impossível qualquer devaneio sobre os filmes dirigidos pelos mesmos.

Resumo: Procuo realizar uma abordagem sobre a produção nacional cinematográfica ficcional considera mais próxima de valores que diziam interesse ao Estado Novo. Trata-se dos filmes de longa-metragem *Aves sem Ninho* (1939), de Raul Roulien; *Argila* (1940), de Humberto Mauro e *Romance Proibido* (1944), de Adhemar Gonzaga. Minha principal preocupação é observar como tais valores ideológicos convivem com a estrutura notadamente melodramática que acompanha tal produção em harmonia ou não. Para tanto faço uso, sobretudo, da análise fílmica dos filmes em questão, mas igualmente de uma pesquisa bibliográfica sobre a produção em questão e sobre o momento histórico no qual foi produzida e uma pesquisa bibliográfica que fundamente as concepções de nação e melodrama que são trabalhadas na tese. Percebo, em vários momentos, que muito do que é construído em busca de evocar uma nação enquanto “comunidade imaginada” despida de problemas, acaba nas entrelinhas demonstrando uma relação bem mais complexa e difícil na abordagem de temas como a relação entre classes, a representação das raças e a abordagem sobre a mulher, sendo que todas as três produções possuem protagonistas femininas.

Palavras-Chaves: Estado Novo, Melodrama, Análise Fílmica

Abstract: I wanna to realize an approach about brazilian film production linked with Estado Novo values. The movies are the feature films *Birds without Nest* (1939) by Raul Roulien, *Clay* (1940) by Humberto Mauro and *Forbidden Romance* (1944) by Adhemar Gonzaga. My key matter is to show the easy or difficult relations of those ideological values with the melodramatic structure of its dramaturgy. I use, above all, of the filmic analyses methodology. However, it was important a bibliographical survey under the historical moment and the conceptions of nation and melodrama used. I discovered, in many points, that some constructions of the nation as immagined community, were opposed of the subtitles that could be note on the narratives, specially in some matters like social classes relations and ethnics and gender representations. In respect the last theme, some important matters could be observed in that movies, all of them with women in the main roles.

Key Words: Estado Novo, Melodrama, Filmic Analysis

“Quase sempre, quando falamos de filmes, não é deles que falamos, e sim dos andaimes interpretativos que erguemos em volta deles.”

(Bernardet, 2004: 16-17)

INTRODUÇÃO

Todo texto é o resultado de um percurso longo, silencioso e solitário que é o das primeiras idéias a respeito do que tratar, de leituras desconstruídas, de combinações incertas, de pesquisa insistente, de momentos de quase abandono completo, outros - infelizmente mais raros - de efervescência. Para não falar de outras motivações e empecilhos que transcendem o próprio texto escrito, dizendo respeito à própria vida.

As primeiras idéias relativas a essa pesquisa foram frutos do cruzamento de um interesse pelo cinema que remonta de muito tempo e de cursos então recentes de Sociologia Brasileira ministrados na Universidade Estadual do Ceará (UECE), em que a temática da identidade nacional se tornou lugar-comum. Posteriormente, já cursando o doutorado, na Universidade Federal do Ceará (UFC) tive a sorte de realizar um curso com o professor Jawdat Abul-El Jah, professor de ciência política do Departamento de Ciências Sociais da UFC, em que outras referências se somaram.

O tema inicial do projeto de seleção era investigar filmes de viagem na década de 1970, notadamente *Bye Bye Brasil*, de Carlos Diegues e *Iracema, uma Transamazônica*, de Jorge Bodanzky sob o viés da representação da nação contida nesses percursos. Após a seleção, induzido a realizar um capítulo de contextualização sobre a problemática das representações sobre o Brasil pelo cinema nacional acabei me deparando com a figura referencial de Humberto Mauro. Daí para o interesse por *Argila* (1940), filme realizado por Mauro e seus pontos em comum e dissonâncias com valores pregados pelo Estado Novo com relação ao trabalho e educação não foi necessário muito tempo. E o escopo de interesse foi se ampliando para além do filme de Mauro, agregando-se a ele três outros filmes, *Aves sem Ninho* (1939), de Raul Roulien e *Romance Proibido* (1944), de Adhemar Gonzaga, além de *Caminho do Céu* (1943), de Milton Rodrigues. Por outro lado, no plano do momento histórico abandonava a década de 1970 pela de 1940 e 1930, notadamente o período vinculado ao Estado Novo (1937-1945).

O interesse por Mauro se deu em momento que decidira morar em São Paulo e a experiência, que havia sido planejada para ser de seis meses, acabou-se prolongando por

mais dois anos e meio. Foi em decorrência dessa experiência que se deve praticamente a articulação de todo o corpo bibliográfico e fílmico do trabalho que se segue. Foi nesse período, igualmente, que através de disciplina ofertada pelo prof. Ismail Xavier na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), entre o verão e a primavera de 2005, travei contato com uma bibliografia particularmente interessante sobre o gênero muito falado e pouco estudado que é o melodrama. Simultaneamente, minha pesquisa me levou à descoberta de que um dos filmes, *Caminho do Céu*, era dado como perdido. E, sobre os filmes que sobreviveram (*Romance Proibido* não chegou aos nossos dias na íntegra) ficou patente de imediato a consonância de todos não somente lidarem com elementos melodramáticos, como apresentarem três protagonistas femininas que se dirigem ao povo levando uma proposta de melhoria nas condições de trabalho e educação. Para além da diegese dos filmes em questão, no entanto, somou-se a problemática da representação de uma Nova Mulher, bem de acordo com os preceitos das ideologias fascistas e mesmo democráticas do período sobre o surgimento de um Homem Novo¹. Tratava-se de um Homem Novo, ou no caso em questão de uma Nova Mulher, para uma nação que se acreditava também renascida das cinzas de uma experiência político-cultural pouco valorizadora do elemento do “povo” como a que era imputada à I República.

Ainda com relação à seleção de filmes e ao período em que me detenho, ambos acabaram por surpreender a mim mesmo, já que bastante distantes tanto do meu conhecimento pessoal anterior à pesquisa quanto, no caso da produção cinematográfica em questão, de qualquer valorização maior por parte da crítica de cinema ou dos estudos acadêmicos sobre os mesmos no Brasil, com honrosas exceções. A dois dos três filmes que discuto, *Aves sem Ninho* e *Romance Proibido*, nem mesmo havia assistido ou lido nada a respeito antes da pesquisa. Deter-me sobre essa produção grandemente obscura, até mesmo para um relativo conhecedor da área como eu, penso que favoreceu certo distanciamento

¹ Tanto os regimes fascistas quanto as democracias no período de 1930-45, sobretudo, idealizaram um Homem Novo para essa nova forma de postura política menos dependente do sistema parlamentar ou mesmo completamente avesso a ele. Foi o caso do regime nazista na Alemanha e igualmente do fascismo na Itália e, ainda que menos comentado, dos anos em que os Estados Unidos foram liderados por Franklin Roosevelt. O Homem Novo deve ser, portanto, um espelho em menor dimensão do líder maior, chefe de Estado e representante mais simbolicamente carregado dos valores que compõem uma identidade nacional. Cf., a esse respeito, Pereira (2003).

que talvez não tivesse sido o mesmo caso houvesse selecionado filmes com propostas estéticas ou ideológicas com as quais me identifico mais.

Nesse sentido, a minha escolha parece ir na contra-corrente de uma valorização somente daquela produção que demonstrou sobreviver esteticamente e merecedora de entrar no cânone de historiadores da estética do cinema, de um modo quase darwiniano, como aponta o historiador de cinema americano Dudley Andrew (1988: 178), dando como exemplo oposto dois gêneros considerados anacrônicos, os melodramas produzidos em Xangai nos início dos anos 1930 e as produções de cangaço brasileiras dos anos 1950 e 1960. Permanecendo marginais às correntes mais esteticamente valorizadas, foram considerados impróprios para serem objetos de estudo, já que pouco adaptados à evolução da própria vida das sociedades que os geraram.

Uma mudança, nesse sentido, parece ter sido a obra *Film History* (1985), de Douglas Gomery e Robert Allen, cujas pesquisas secundarizaram o “valor intrínseco” de tais produções em termos estéticos, favorecendo, por outro lado, analisar os fatores complexos que possibilitaram o surgimento de uma determinada produção ou ciclo de filmes.

É exatamente nessa trilha que segue a minha proposta de analisar os filmes em questão. Um tanto quanto anacrônicos e superados, seja estilisticamente ou em termos de costumes e práticas sociais, para interessarem ao público mais amplo dos dias de hoje – provavelmente um dos motivos para que dois deles sequer tenham sido lançados no mercado de vídeo ou qualquer outro suporte – trazem, no entanto, uma imensa riqueza de significados sobre o momento no qual foram produzidos e as pretensões de quem os produziu. E, através dessa teia de significados, muitos bastante evidentes por falarem por si sós, outros mais obscuros, fui aprendendo a conviver com essa produção que mesmo considerada menor, em termos cinematográficos, pode ser mais relevante para a compreensão de muitas das preocupações da elite brasileira dos anos 1940 com relação à educação, ao trabalho e a um tipo de Homem Novo ou Nova Mulher idealizados, enfim sobre o que Anderson aponta como uma “comunidade imaginada”, do que filmes que entraram no cânone dos clássicos do cinema nacional. Cumprir afastar dessa concepção de Anderson (1983) a apropriação do termo “imaginada” que a maioria dos estudos sobre

cinema fez, ou seja, enquanto sinônimo de Imaginário a partir do viés psicanalítico lacaniano ou ainda de algo apartado da realidade enquanto mera coleção de inverdades, mas antes como fundamentalmente um desenvolvimento da própria epistemologia social de uma determinada sociedade e como uma forma de imaginação que é um ato criativo socialmente necessário (Walsh, 1996: 7).

É interessante perceber o quanto a concepção de “nação” fomentada por essa produção não apenas dialoga amplamente com os interesses do Estado, como busca, para utilizar palavras de Walsh (op. cit) “aspirar defini-la.” Porém o resultado final, como veremos mais adiante, deixa brechas que atenuam, mesmo que involuntariamente, a pretensão de uma visão coesa de nação.

Acredito que se trata de um recorte original, no sentido de que até hoje não se realizou nenhuma obra enfocando de modo mais amplo a produção de ficção de propaganda efetivada durante o Estado Novo, o que igualmente pressupõe um certo caráter de análise exploratória sobre o conteúdo das produções em questão, sobretudo *Aves sem Ninho* e *Romance Proibido*².

No primeiro capítulo, procuro diferenciar alguns termos do universo da narrativa, fundamentais para o restante do trabalho; faço uma breve análise do cinema como objeto de estudo sociológico, traçando suas vertentes principais; discuto a relação entre nação e narração; descrevo de maneira mais detalhada a forma narrativa cinematográfica que me interessa mais particularmente, o melodrama.

No segundo capítulo realizo uma contextualização da época das produções aos quais me detenho, dando particular destaque ao setor exibidor e distribuidor. Faço questão de enfatizar a importância da análise de uma produção cinematográfica que, mesmo sem ter tido via de regra condições de alcance maior em termos de recepção, constituem importante fonte de conhecimento e de investigação sobre o imaginário do período. Tampouco esqueço o papel crescente do Estado na indústria cinematográfica, a questão da censura, finalizando com a relação entre melodrama e cinema.

² Sobre *Argila*, já existe um livro que se detém exclusivamente a respeito do mesmo (Cf. Almeida, 2002). No outro extremo se encontra o filme de Roulien, sobre o qual encontrei pouquíssimo material escrito.

No terceiro capítulo, analiso *Romance Proibido*, destacando sobretudo as contradições que permeiam as relações entre as expectativas e valores do narrador, centrados em um universo de valorização do luxo, do bom gosto e das intrigas românticas e a pretensão de realizar um filme de divulgação de interesses afinados com o regime autoritário de então, gerando um produto final de evidente ambigüidade.

No quarto capítulo detenho-me sobre o filme de Humberto Mauro, *Argila* (1940), discutindo algumas das temáticas levantadas pelo filme: a problemática da emulação de padrões estéticos que se acreditam como eminentemente brasileiros em contraposição aos importados; uma discussão sobre os personagens que compõem o triângulo amoroso do filme, atrelada a questões de gênero e sua adequação aos valores considerados como “tradicionais” ou “modernos” na sociedade brasileira; a dimensão do trabalho e das classes sociais e uma digressão a respeito das influências românticas na obra de Mauro e sua relevância na composição de uma nação idealizada, assim como de um cientificismo herdeiro da tradição positivista, sobretudo associado ao colaborador próximo de Mauro, Roquette-Pinto.

No quinto capítulo, detenho-me sobre *Aves sem Ninho* (1939), de Raul Roulien, sem distinguir sobre temas centrais tanto à diegese [Anexo I] fílmica quanto propriamente a sua estruturação enquanto narrativa. No primeiro caso, encontram-se temas como o de uma ode a uma Nova Mulher, de uma proposta para se pensar a educação atrelada à dimensão do trabalho e do necessário engajamento. No segundo, refiro-me à influência dos elementos melodramáticos mais acentuados.

Por fim, no último capítulo procuro traçar um panorama mais amplo das relações dos filmes entre si tendo como motivação os meus dois interesses principais: representações que dizem respeito à nação e ao melodrama, sendo que a construção de mulher trabalhada pelos três filmes tem muito a dizer sobre ambas as temáticas, daí a sua proeminência na discussão em relação a muitos outros tópicos.

Deve ser ressaltado que embora os capítulos que discutem particularmente cada filme compartilhem semelhanças, como o fato de iniciarem todos com contextualizações de seus respectivos realizadores, de possuírem sinopses curtas das produções discutidas, além de focarem em aspectos ideologicamente centrais para sua pretensão de divulgação de

idéias afinadas com o Estado Novo, no que diz respeito ao trabalho, educação e arte, também possuem suas diferenças. Em termos metodológicos, por exemplo, minha aproximação dos filmes foi bastante diferenciada. Enquanto em *Argila* e *Romance Proibido*, privilegiei uma abordagem temática, no caso de *Aves sem Ninho* parti de determinadas seqüências e trechos do filme que particularmente me interessavam mais. Acredito que tal opção consciente de trabalhar com métodos diferenciados privilegiou, sobretudo, o modo, a meu ver, mais produtivo de dialogar com o filme em questão. Com relação aos breves resumos dos enredos, foi opção consciente, no sentido de que me detenho mais detalhadamente ao longo da discussão sobre os filmes nos trechos dos mesmos que mais me interessam. De todo modo, é sabido que nem a mais detalhada descrição poderá dar cabo de uma narrativa em imagens. A presença constante de ilustrações ao longo do texto, por exemplo, tampouco pretende servir para atenuar a parca descrição geral dos enredos. Servem antes, primordialmente, como referências a determinados momentos do filme que foram comentados com maior destaque ou se tornam referências que auxiliam na minha interpretação sobre os mesmos. Quando se tratou de seqüências completas dos filmes que me interessavam, de algum modo, ilustrar, apelei para a utilização de anexos que evitassem a saturação excessiva do texto com imagens.

Capítulo I : DO CINEMA COMO OBJETO DE ESTUDO SOCIOLÓGICO

Este estudo pretende realizar uma análise de certos traços de identidade nacional sob uma forma privilegiada, a narrativa. Mesmo concordando que essa não é a única maneira válida e que tais traços se manifestam em muitas outras expressões, do futebol às festas populares, tampouco essa tem sido uma forma desprestigiada pelos estudiosos do nacionalismo como Anderson (1983) e Bhabha (1990), entre muitos outros, já demonstraram.

De modo mais específico, meu interesse é pela narrativa cinematográfica. Cumpre lembrar que a narrativa pode ser pensada, como Branigan (1992: XII) sugere, como “nada menos que uma das formas fundamentais utilizadas pelos seres humanos para refletir sobre o mundo”. Nesse sentido, o habitual desprezo devotado à ficção enquanto contraposição do “mundo real” ou dos “fatos” pelo senso comum e até mesmo por certas facções do que Bourdieu (1990) chama de senso comum douto, é ingênuo o suficiente para não perceber a narrativa como forma reflexiva privilegiada ou, como complementar ainda Brannigan, tampouco perceber que ela não pode ser confinada ao meramente ficcional. Ou seja, o discurso da não ficção, inclusive o que se pretende científico, é também uma forma narrativa.

Antes de especificar como a narrativa cinematográfica será abordada, devo discutir conceitos como os de “fábula”, “trama”, “narrativa” e “narrador”.

A trama dá corporeidade à fábula por meio de uma série de agenciamentos narrativos que se filiam ou procuram se distanciar de um ou mais gêneros em determinada expressão artística.

Nesse sentido, uma mesma fábula, como a de Macunaíma, pode render tramas diversas organizadas em meios artísticos tão diferenciados quanto os do cinema, do teatro, da música, da literatura, etc. Xavier (2003) dá um bom exemplo para diferenciar fábula de trama a respeito do clássico *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles. Enquanto fábula, trata-se da história de um garoto que fica órfão de pai e mãe e herda uma grandiosa fortuna, tornando-se um dos homens mais influentes do país, construindo o maior império jornalístico norte-americano, casando-se e separando-se duas vezes e morrendo solitário e insatisfeito. Enquanto trama, o narrador opta menos pela linearidade – por exemplo,

fazendo com que o próprio Kane resuma sua vida – que pela investigação. Assim, o “retrato” do personagem vai sendo construído como num quebra-cabeças, a partir da fala das pessoas que conviveram com ele, de um cine-jornal, etc.

Existem narrações nas quais há maior convergência entre trama e fábula, como é o caso de alguns romances do naturalismo literário ou do cinema clássico, modo narrativo no qual o narrador parece sempre menos evidente, dando a forte impressão da narrativa se mover por si própria. Bordwell (1990), por exemplo, aponta algumas pequenas narrativas cinematográficas dos primeiros anos do século XX, como raros exemplos da completa identificação entre trama e fábula. Ele cita, ao acaso, *Pickpocket*, no qual um ladrão bate uma carteira, é perseguido e preso. Um outro exemplo que pode ser evocado é o curta-metragem *Um Assassinato* (1957), de Roman Polanski, em que um homem entra em um quarto e assassina outro que se encontrava dormindo.

Cumprir observar que se não existem praticamente, em linhas gerais, muitas divergências entre as definições de “trama” e “fábula” nos mais diversos autores (Xavier, Moscariello, Bordwell, Chatman, Aumont), o mesmo não pode ser dito do “narrador”.

Sempre que utilizar o termo narrador, como anteriormente referido, estarei fazendo referência a uma instância que organiza a fábula numa trama singular, dotando-a de recursos estilísticos próprios. Da mesma forma que a figura do narrador na literatura não pode ser equivalente à do autor do texto, tampouco no filme ela pode ser identificada com o diretor ou quem quer que seja. Embora essa seja a percepção mais constante nos estudos narrativos contemporâneos voltados para o cinema (Xavier, Chatman), alguns autores (como Bordwell, por exemplo) discordam dessa necessidade de se criar um “narrador” que acredita ser fantasmática, já que inexistente. Enquanto Chatman (1993, 1990) segue a tradicional vertente das teorias da comunicação de que uma mensagem é transmitida a um receptor por um emissor, daí poder se falar em narrador, Bordwell prefere operar com o conceito de narração, mais centrado em termos de recepção, afastando-se do conceito de narrador, para ele sinônimo de ser humano e, portanto, incompatível com o meio cinematográfico. Mais adiante, o próprio Bordwell sugere que narração seja a “organização de uma série de recursos para a construção de uma história” (Bordwell, 1985: 62). Resumindo, implicitamente também para o autor existe uma organização de uma instância narrativa, só que exclusivamente por parte do receptor. Então, torna-se pertinente a

pergunta de Chatman de por que não conceder à tal instância o mesmo status de agente que é conferida ao espectador? Por que centrar todo o agenciamento narrativo apenas na figura do espectador?

Cumpra agora definir como o cinema será objeto de estudo e de que maneira pretendo estudar elementos de identidade nacional nos filmes selecionados.

1. 1 O Cinema como Objeto de Estudo Sociológico

Qual a relação que pretendo traçar entre a análise sociológica e o meu objeto de estudo, que são produções cinematográficas? Existe uma recente produção historiográfica e sociológica de teses acadêmicas³ e livros publicados sobre o cinema brasileiro ou mesmo mundial que tem contemplado tais filmes como mero “acessório” para a discussão de temas das disciplinas em questão. Pode-se, por exemplo, refletir sobre experiência dos campos de concentração e extermínio partindo de polêmicos filmes como *Shoah* (1975), de Claude Lanzmann, ou discutir a colonização alemã e seus vínculos com o nacional-socialismo através do filme *Aleluia, Gretchen* (1976), de Sílvio Back. Trata-se de uma opção válida como, aliás, a de qualquer outra temática que porventura desperte os interesses do historiador e do sociólogo, seja a prostituição, as relações entre imprensa e política em determinada época ou a memória de uma determinada comunidade. Porém, a meu ver, injusta quanto ao material que dispôs como referência, já que toda obra artística possui seu campo de autonomia, com regras próprias. Nesse sentido, não leva em conta uma já longa tradição de crescente autonomização do campo artístico e seus segmentos, como apontada por Bourdieu (1974: 192). Longe acreditar que tais obras não foram ou são importantes para a compreensão de alguns aspectos dos filmes em questão, do cinema ou de aspectos da sociedade. Algumas delas, inclusive, são bem mais lúcidas e pertinentes no campo das idéias do que muitos dos trabalhos que pretendem lidar com especificidades de uma

³ Não se trata exatamente de novidade, pois Bernardet (1977: 83-4) aponta para um artigo de Octávio Ianni escrito em 1967 para a Revista Civilização Brasileira a respeito de *A Grande Cidade* (1966), de Carlos Diegues, no qual faz, entre outros, os seguintes comentários: “O.I. não ignora a existência de um autor que elaborou estes personagens, mas não consegue integrá-lo no seu método de abordagem do filme. (...) Assim o filme acaba coincidindo com a realidade a que o filme se refere. O filme e o autor não são, conforme este método, instâncias de elaboração e interpretação. O método não permite apreender o filme enquanto tal; ele permite falar de tudo a que o filme se refere, menos do filme. (...) Por outro lado, com esta abordagem, o filme não pode informar nada que o sociólogo já não saiba.” Apenas complementar afirmando que o referido por Bernardet como “autor” é aqui denominado narrador.

narrativa cinematográfica. Não se trata, no entanto, da forma como me aproximo dos filmes que pretendo discutir. Prefiro perceber tal aproximação como a que leva em conta tal autonomia. No caso do cinema, como de outras manifestações artísticas, tal autonomia é caracterizada igualmente por Bourdieu pelo surgimento de academias, de instituições e de uma crítica, de apreciadores e de um universo em que a construção formal das obras não só será um fator que proporcionará o diferencial simbólico, em termos de status cultural, como igualmente um elemento de extrema relevância para a própria compreensão da obra em si.

O risco contrário tampouco tem sido menos praticado, ou seja, estudos que apenas se interessam por questões formais, sobretudo de viés semiológico, chegando-se a certos excessos de esterilidade teórica e retórica que pouco contato possuem com as obras em questão, para não dizer com o solo histórico-social na qual foram gestadas. Aliás, Bourdieu (1974: 277) explicita os riscos em que pode incorrer tal análise, presente em muitos estudos formalistas europeus contemporâneos à produção de sua escrita (1970). Ele afirma que estudos que levem em conta a “autonomia absoluta da obra de arte”, por consequência implicam na “exclusão correlata da história, e no reconhecimento também mais implícito do que explícito de uma dicotomia entre ‘fatores puramente artísticos’ e ‘fatores não-artísticos’, ambos instados a levar vidas paralelas sem que jamais se coloque de modo expresso a questão de sua integração em um sistema construído de relações inteligíveis.”

Um pouco mais adiante, ele continua sua crítica aos formalistas radicais, quando informa que, colocando sob suspeição a “questão das condições sociais da produção da obra de arte e, ao mesmo tempo, a questão das condições de produção de uma análise das obras de arte fundadas em tais premissas, a ‘crítica pura’, ou melhor, transpondo uma expressão de Saussure, a estética interna prende-se sobretudo às qualidades formais da obra, chegando inclusive a negligenciar ou a relegar a segundo plano o tema ou o assunto da obra.” (Bourdieu, 1974: 279)

Houve, durante certo período, uma grande resistência, de viés formalista, aos trabalhos de interpretação de artefatos culturais, que eram considerados, de certa maneira, “menos científicos”, porém o que se percebeu foi uma tendência à desvalorização do contexto histórico em tais obras, que ficaram restritas a uma análise exclusivamente voltada para a explicação estética, tendo como referencial somente valores formais referentes à própria obra e sua inserção em seu campo simbólico. Nesse sentido, ficava excluída a

possibilidade de uma leitura “político-ideológica” de determinada obra. Mesmo neo-formalistas, como David Bordwell e sua concepção de “poética histórica”, utilizam-se da história somente enquanto compreensão para os efeitos estéticos de determinada obra. Robert Stam (2003), muito perspicazmente, indaga a possibilidade contrária de, a partir das matrizes estilísticas de determinada obra, interrogar sobre os aspectos políticos e sociais que possibilitaram sua efetivação.

Porém se a preocupação de Bourdieu com os excessos de um formalismo auto-referente é válida para a “crítica interna” dos próprios segmentos artísticos, o oposto parece ser o mais freqüente nas leituras sociológicas do campo artístico, como anteriormente explicitado. Tal situação era menos problemática quando os estudos sociológicos que abordavam o cinema se interessavam por questões que indagavam sobre os elementos que formam o seu “circuito social”: Quem trabalha com cinema? Por quais motivos? Quem vai ao cinema? Por quais motivos? Quem estuda cinema ou escreve sobre ele? Um ramo muito desenvolvido desse aspecto de estudo é o estudo dos públicos cinematográficos. Tendência bastante comum nos primeiros estudos sociológicos sobre cinema de origem anglo-saxã, sobretudo em meados do século passado, muitos dos quais pretendiam analisar ou confirmar seus temores sobre os efeitos deletérios do cinema em relação aos preceitos morais de uma determinada sociedade. Tais estudos não pretendiam fazer uma análise de um filme ou de um conjunto de filmes, portanto não se deparavam com questões peculiares da narrativa fílmica. O mesmo não pode ser dito de um estudo que queira discutir, por exemplo, questões de gênero num determinado conjunto de filmes e faça uso das narrativas cinematográficas como estudos de casos de uma maneira semelhante à que utilizaria através de notas produzidas em observações participantes numa instituição escolar, partindo somente dos diálogos e da ação dos “personagens”⁴. Ambas são narrações, enquanto se compreende o termo no seu sentido mais pleno, de representar uma ação, porém narrações que partem de suportes bem diversos.

Existem algumas especificidades que dizem respeito ao processo de criação de um filme e suas implicações estético-ideológicas que merecem ser rapidamente abordadas.

⁴ Mais uma vez se torna ilustrativo fazer menção ao exemplo citado por Bernardet (op.cit): “No seu estudo, O.I.[Octavio Ianni] trata os personagens do filme como se fossem *pessoas*. Tudo o que escreve a respeito poderia ter sido motivado por reportagens ou casos concretos de que o sociólogo tivesse conhecimento. A personagem não é visto como elaboração.” (grifo do autor)

Descurar da questão formal é cair na possibilidade de uma leitura parcial da obra, como já apontava há algum tempo Sorlin (1985:7), ao afirmar que “cinema e televisão conjugam distintas maneiras de expressão (imagem, movimento, som, palavra), enquanto que os cientistas sociais não têm aprendido a ‘domesticar’ mais que os textos⁵”.

A existência de cinco pistas de expressão cinematográfica (imagem, diálogos, ruídos, música e materiais escritos), conforme Metz (1980), torna a tarefa de análise do texto cinematográfico duplamente árdua quando comparada à literária. Primeiro, porque a análise literária leva em conta basicamente uma única força expressiva (material escrito). Depois, a análise literária se faz no mesmo plano da escrita de seu objeto de estudo, enquanto no cinema, com exceção dos raros ensaios sobre análise fílmica realizados no próprio meio cinematográfico, a fonte de expressão de tais análises é igualmente literária. Nesse sentido, torna-se mais que coerente à preocupação de Sorlin ou de Machado Jr. (2003: 13), quando afirma que “se, mesmo para amplos setores da crítica mais cultivada, a complexidade do ver continua inatingível, o que pensar de uma massa majoritária de estudos sobre cinema, que, a rigor, poderiam dizer o mesmo dos filmes se, sem tê-los visto, se informassem só em textos de sinopse ou em diálogo?”

Para ficarmos em apenas um exemplo concreto da complexidade que envolve a tarefa da análise imposta por um texto fílmico se pode pensar, por exemplo, com Stam (2000), em relação ao “personagem” no cinema. Para além do personagem no sentido estrito, você tem no cinema uma relação com o ator que foi escolhido para representar tal personagem, o que implica muitas vezes numa dimensão de transtextualidade ausente no meio literário. Assim, o mero acréscimo de um determinado ator, pode ser considerado como uma piscadela do narrador com relação ao público que já possui em seu repertório tipos semelhantes vividos pelo mesmo ator ou, pelo contrário, ser exatamente o oposto de sua *persona* consagrada na tela, podendo configurar um pastiche dessa *persona*.

Uma crítica bastante comum e, a meu ver, pertinente aos “estudos textuais” é a de desconsiderar o cinema como “indústria” e “entretenimento”, observando-o apenas enquanto fenômeno artístico e não enquanto prática cultural mantenedora de uma rede de produção, distribuição e consumo (Bertellini, 2000). Em grande parte, tal fato se deve ao

⁵ Textos aqui no sentido estrito, enquanto diálogo, diga-se de passagem, já que muitas vezes a expressão pode ser designada em sentido amplo, a partir da teoria literária, como discutido anteriormente, quando se pode falar, por exemplo, de texto fílmico ou texto pictórico.

ingresso do cinema nos estudos acadêmicos pela via dos estruturalistas, que tencionavam transformá-lo num artefato cultural tão digno de ser analisado quanto as obras literárias, que já eram motivo de análise acadêmica estabelecida, reproduzindo, de certa maneira, as aspirações de Grande Arte da própria produção cinematográfica em seus primórdios.

É inegável que há uma importante influência do viés estruturalista no meu trabalho, já que não pretendo descurar do próprio texto fílmico, sendo ele fonte privilegiada para meus argumentos. Por outro lado, também me interessa pelo processo que a recepção desse texto fílmico teve a sua época, assim como pelo momento histórico-social no qual surgiu. Nesse sentido, tal estratégia já se esboça na discussão sobre Humberto Mauro, enquanto mito fundador da representação da identidade nacional no cinema brasileiro. Embora tenha me valido da análise textual, tampouco deixei de lado a contextualização histórica em que tal cinema surge. Acredito que, ao longo do trabalho análise interna e externa à obra se confundem a todo momento, por vezes preponderando uma ou outra, mas distante de qualquer pretensão de exclusividade por parte de qualquer delas.

Dentre as estratégias articuladas pelas formas narrativas tem-se percebido que a representação sobre a nação tem sido uma peculiarmente favorecida pela estrutura romanesca e, por extensão, da própria narrativa cinematográfica.

1.2 Nação e Narração

São bastante influentes as considerações de Anderson (1991) sobre a imprensa e o romance como formas que ajudaram a construir a própria compreensão de “comunidade imaginada” que é a nação, ao possibilitarem sua própria representação. O autor afirma que a concepção de “simultaneidade”, proveniente de um longo processo de maturação histórica e que se torna prevalente com o desenvolvimento das ciências seculares, terá papel fundamental nessa construção.

Um público mais amplo, no entanto, vivenciará tal simultaneidade a partir da imprensa e do romance. A própria estrutura que forma esses dois meios de comunicação está permeada por essa concepção. No caso de um meio como o jornal, tal dar-se-á por meio do compartilhamento de textos sobre situações diferenciadas que são postas uma ao lado de outra. No caso da narrativa romanesca com a apresentação de situações e personagens que, mesmo não dividindo o estrito espaço em comum, possuem suas ações descritas em termos de homogeneidade temporal, como nos romances de Balzac.

Anderson, no entanto, detém-se sobretudo nos romances de formação de nações tão diversas quanto Filipinas, Indonésia ou México. Com relação ao primeiro, é citado um trecho do romance *Noli me Tangere* (1837), de José Rizal:

Don Santiago de Los Santos oferecia um jantar festivo numa noite de fins de outubro de 1880. Embora, contrariando seu costume, só o tenha anunciado na tarde do mesmo dia, logo se tornou o tema das conversas de Binondo, onde ele morava, em outros distritos de Manila (sic), e até mesmo na cidadela espanhola de Intramuros. Don Santiago era mais conhecido como Capitão Tiago. (...) Todos sabiam que sua casa, como seu país, jamais fechava suas portas – exceto, é claro, ao comércio e qualquer idéia que fosse nova ou ousada.

De modo que a notícia de seu jantar correu como um choque elétrico por toda a comunidade de filantes, parasitas, penetras, os quais Deus, em sua infinita sabedoria, havia criado e generosamente multiplicado em Manila. Alguns deles puseram-se em busca de polimento para suas botas; outros de botões de colarinho e gravatas; mas cada um deles dedicou o melhor de seu pensamento à maneira como poderiam saudar seu anfitrião com a fingida intimidade da velha amizade ou, se houvesse, ocasião, desculpar-se polidamente por não haver chegado mais cedo onde presumivelmente sua presença era tão ansiosamente esperada.

O jantar foi oferecido em uma casa na Rua Anloague, que ainda pode ser reconhecida, a menos que tenha vindo abaixo com algum terremoto. Certamente não terá sido demolida por seu proprietário; nas Filipinas, isso se deixa em geral para Deus e a Natureza. Na verdade, às vezes se considera que eles estão contratados pelo governo exatamente para esse fim.... (Anderson, 1989: 36)

O trecho do romance evidencia que a concepção de simultaneidade ao qual Anderson se refere transcende de muito a simples descrição de ações que ocorrem em tempo simultâneo, mas que também podem ser reconhecidas, por exemplo, na enumeração dos bairros, onde a fofoca sobre o referido jantar se torna motivo de interesse comum da população local, tornando-se familiar para os leitores que igualmente moram em Manila ou a possuem como referência. Existem inúmeras “piscadelas” desse narrador que não se pretende “invisível” para com sua comunidade imaginada, antes pelo contrário deixando

bem saliente sua inserção na trama narrativa. Algo que se perde um pouco na tradução para o português como quando o mesmo afirma logo após citar sobre a rua onde se situa a casa que “não iremos fornecer o número”, sentença que foi omitida, ou quando faz uma referência direta ao “nosso governo” e não a um impessoal “pelo governo” como na versão acima.

O cinema, em sua própria estrutura básica, estaria particularmente passível de uma representação que acentua a “simultaneidade” das ações, através do recurso da montagem, quanto povoada de signos identitários nacionais, como modos de vestir, espaços públicos, cenários naturais, etc. Um filme que congregaria todo esse repertório de forma exemplar é *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D.W.Griffith, considerado como marco narrativo de uma forma de cinema que se encontra vigente até os dias de hoje.

Sua utilização da montagem, em que ações se desenvolvem de maneira simultânea em diversas espacialidades, sobretudo enfatizando famílias oriundas do norte e do sul do país, ganha uma associação direta com a representação da nação. Tal associação se encontra ausente, tanto em sua produção anterior, de curtas-metragens como *The Girl and Her Trust* (1912), em que tal recurso era utilizado antes como efeito de suspense quanto em sua produção imediatamente subsequente, *Intolerância*, em que a montagem surgirá como alternância de quatro momentos históricos e nações distintas.

Porém se o modelo baseado na simultaneidade pode se adequar bem aos perfis dos romances europeus e hispano-americanos, o mesmo não pode ser dito no caso brasileiro, quando se observa o romance de fundação por excelência, *Iracema* (1865), de José de Alencar. Ou mesmo o filme nacional de fundação por excelência, *O Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro.

Quando se coteja a citação seguinte, ao acaso, do romance de Alencar com o texto de Rizal ,acima referido, percebe-se a extrema diferença:

Era de jurema o bosque sagrado. Em torno corriam os troncos rugosos da árvore de Tupã; dos galhos pendiam ocultos pela rama escura os vasos do sacrifício; lastravam o chão as cinzas de extinto fogo, que servira à festa da última lua.

Antes de penetrar o recôndito sítio, a virgem que conduzia o guerreiro pela mão, hesitou, inclinando o ouvido sutil aos suspiros da brisa. Todos os ligeiros rumores da mata tinham uma voz para a selvagem filha do sertão. Nada havia porém de suspeito no intenso respiro da floresta.

Iracema fez ao estrangeiro um gesto de espera e silêncio; logo depois desapareceu no mais sombrio do bosque. O sol ainda pairava suspenso no viso da serrania; e já noite profunda enchia aquela solidão.

Quando a virgem tornou, trazia numa folha gotas de verde e estranho licor vazadas da igaçaba, que ela tirara do seio da terra. Apresentou ao guerreiro a taça agreste:

— Bebe!

Martim sentiu perpassar nos olhos o sono da morte; porém logo a luz inundou-lhe os seios d'alma; a força exuberou em seu coração. Reviveu os dias passados melhor do que os tinha vivido: fruiu a realidade de suas mais belas esperanças.

O romance de Alencar não se presta ao modelo de Anderson já a partir de sua opção estilística abertamente não realista. *Iracema* tanto foge de um realismo descritivo da nação seja contemporâneo ou passado, quanto apresenta representações humanas que são mais próximas da epopéia que do romance europeu contemporâneo, com seus personagens dilacerados e psicologicamente complexos, como aponta Ricupero (2001). O caso aqui parece ser bem outro já que no seu afã de criar personagens representativas da nação, tanto *Iracema* quanto *O Guarani*, acabam por se tornar mais próximos, ao menos por esse viés, dos poemas homéricos, em que “o tempo pouco acrescenta aos heróis (...) que, em essência, permanecem os mesmos.” (Auerbach, 1972: 14).

O filme de Mauro tampouco poderia ser ilustrativo da teoria de Anderson como o de Griffith. Já a escolha dos momentos históricos a serem representados é bastante sugestiva. No caso norte-americano, a escolha recai sobre um momento de tensão em que a nação se via sob o risco de segmentação provocado pela Guerra Civil, além da tensão racial crescente. Antagonismos que “superados” vão reforçar os laços de unidade do todo nacional. No caso brasileiro, a narrativa se detém no momento em que os primeiros

elementos da metrópole aportaram no solo sul-americano, ainda longe sequer do esboço de criação da nação brasileira, a não ser quando pensada pela estratégia retrospectiva. Da mesma forma, enquanto a montagem paralela (Anexo I) se torna um elemento fundamental para se pensar esse “tempo cronológico” e essa simultaneidade de ações que ajudam a discernir uma “comunidade imaginada” de modo mais evidente na produção norte-americana, a rara utilização do recurso no filme de Mauro acentuará as diferenças entre o espírito empreendedor português em relação ao elemento lúdico e festivo do indígena.

Ainda no que diz respeito ao meu interesse cumpre perceber a completa distinção quanto à forma narrativa a ser evidenciada neste estudo, o melodrama, por parte dos dois filmes. No caso do filme de Griffith a todo momento se procura entrelaçar o drama histórico e os personagens ficcionais. Seja com testemunhas oculares do assassinato de Lincoln e criadores do movimento da Ku Klux Klan ou, de modo mais incisivo e interventor na narrativa, quando do pedido de perdão do coronel sulista condenado à morte, que acaba sendo salvo graças ao perdão concedido pelo mesmo Lincoln.

Enquanto o filme norte-americano secundariza toda e qualquer reflexão histórica diante dos dramas vivenciados pelas duas famílias protagonistas, em um viés abertamente melodramático, o filme de Mauro segue uma postura opostamente distanciada emocionalmente, procurando antes ser uma reprodução em imagens da carta de Pero Vaz de Caminha, em que se destaca uma monumentalização dos personagens que prescinde quase que absolutamente de qualquer verniz naturalista. A ausência de diálogos e a recorrência a verdadeiros *tableaux* de evidente inspiração na iconografia anterior gerada sobre os personagens e situações do descobrimento ofuscam qualquer tensão maior, seja dentro da frota cabralina ou com os índios.

Essa aproximação da narrativa cinematográfica da representação sobre a nação tampouco passou despercebida dos teóricos e historiadores do cinema. É interessante perceber, em algumas leituras clássicas dos mesmos, a reflexão sobre a identidade nacional calcada em analogias com as identidades individuais, com características que mimetizam traços de personalidades individuais - daí seu viés psicologizante - que espelha a própria

discussão da identidade nacional para além do campo dos estudos sobre o cinema, em termos sócio-históricos⁶.

Um primeiro exemplo que pode ser evocado é *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*, no qual Siegfried Kracauer defenderá a tese de que muitos dos impulsos autoritários explicitados com a ascensão de Hitler ao poder já se encontravam presentes na filmografia alemã há mais de uma década.

Um segundo exemplo pode ser apreciado no comentário de Dall’Asta (2000: 300) sobre *Estética e Psicologia do Cinema*, de Jean Mitry, em que o autor arrola mitologias prevaletentes no início do século XX, pelo viés da nação:

Para a França, ele se refere à “associação de criminosos e banqueiros, reivindicação de sociedade, senso de justiça e lei”; para a Alemanha, ele menciona a “sede pelo poder, o espírito de dominação, a doutrina da força”; para a Dinamarca “hipnoses e alucinações, vagos poderes maléficos”; e, para os Estados Unidos, a “disputa para obter o controle da riqueza, (...), pobres que se tornam ricos, julgamentos em que a lealdade triunfa através da energia, do espírito de iniciativa, da intrepidez e da coragem do herói ou heroína” (tradução minha*)

O mesmo poderia ser aplicado ao cinema brasileiro de determinada época. Poder-se-ia falar de uma determinada obsessão com relação ao recente processo de industrialização do país no cinema brasileiro dos anos 1950. Porém essa não será a orientação a ser seguida, no presente texto, por diversos motivos.

Antes de tudo, porque é quase impossível se imaginar algum período referente a qualquer cinematografia de qualquer país que tenha sido completamente dominado por filmes com tal hegemonia de perfis. O próprio exemplo, acima citado, com relação ao Brasil, poderia ser válido para uma ampla parte dos filmes produzidos pela Vera Cruz, não para os produzidos no país como um todo. Basta pensar nos filmes produzidos pela Atlântida, que ficaram conhecidos como chanchadas, para se ter uma idéia do equívoco.

⁶ Uma das referências de leitura para se acompanhar a trajetória da discussão sobre a nação no âmbito literário-sociológico brasileiro está presente em Leite (1976), de formação na área de psicologia, e que igualmente acompanha essa trajetória por um viés grandemente psicologizante.

* Todos os trechos de textos em inglês ou espanhol no original citados ao longo do texto foram traduzidos por mim; o mesmo não se dará, evidentemente, quando já existirem traduções brasileiras.

Porém, mais relevante que a questão acima exposta – afinal ter-se-á sempre o recurso de delimitar, dentro de determinado período, um ciclo de filmes de características mais ou menos similares – certamente são as mudanças no aporte teórico que reflete sobre o próprio conceito de nação e seus desdobramentos, como já observado. Dificilmente hoje em dia alguém se proporia a redigir um texto teórico que ambicionasse investigar, a partir de determinado filme ou grupo de filmes, o “Brasil Profundo”, o “caráter nacional” brasileiro ou mesmo o conceito de “nação”, tomando tais acepções não como construções, mas enquanto meras evidências.

1.3 A Complexa e Polêmica Concepção de “Cinema Nacional”

Indo além de tal questionamento, há cabimento em se falar em “cinemas nacionais” ou “nacionalismo” em um meio tão intrinsecamente cosmopolita quanto o cinema? Aumont & Marie (2003: 207), em um pequeno verbete para um dicionário crítico de cinema, afirmam que tal definição pode ser pensada, sobretudo, em termos econômicos e políticos. Quanto a um caráter projetivo de preocupações nacionais no âmbito de sua cinematografia, aspecto que nos interessa mais proximamente, os autores são mais comedidos, acreditando que possa existir apenas em conjunturas específicas.

Antes de mais nada, portanto, “nacional” pode ser pensado em pelo menos duas acepções diversas, embora não excludentes, quando se fala em termos de cinema. A primeira diz respeito a toda a produção que se enquadra na cinematografia de um determinado país, sendo os critérios, para tanto, diversos, levando em conta o idioma no qual o filme é falado, em alguns contextos a nacionalidade do realizador e – talvez o critério mais utilizado nos dias de hoje – a origem das fontes de financiamento e da equipe técnica participante do filme em questão. A legislação que define o que seria um filme brasileiro, portanto, aproximar-se-ia dessa definição. A segunda diz respeito aos filmes que se acreditam possuir uma vinculação peculiar com elementos culturais caros a uma determinada nação.

Porém, tais definições estão longe de exaurir todas as problematizações recentes que, seguindo a reviravolta traçada por estudiosos como Anderson (1983), Smith (1997) e Hobsbawn (2002), vieram a complexificar a concepção de nação no âmbito da história, da sociologia e da ciência política, naturalizada pela maior parte dos teóricos anteriores, e que

também suscitou muitas interrogações e reavaliações na concepção de cinema nacional, como argumenta Crofts (1998) e, de modo ainda mais sofisticado, Schlesinger (2000).

Schlesinger (2000:25), comentando a respeito de obras que pretendem discutir cinemas nacionais tais como o francês (Hayward, 1996), aponta que “é o conceito de ‘identidade’ que é ressaltado pelo foco interno, enquanto o conceito de ‘diferença’, por sua invocação de contraste ou comparação, aponta o que é exterior aos confins do território cinematográfico nacional.”

Embora um autor como Crofts sugira uma definição que privilegia Estado ao invés de Nação e cinema do Estado-Nação ao invés de nacional, por motivos bem compreensíveis, continuarei a utilizar a terminologia cinema nacional. A escolha de uma terminologia diferenciada por Crofts visa ao fato do descompasso freqüente na relação entre o que vem a ser um Estado e o que vem a ser uma nação. Uma proposição imediata de cinema nacional é passível de subsumir as diferenças culturais, lingüísticas, étnicas, sobretudo de minorias pertencentes aos Estados nacionais, tendendo a ser representados enquanto emblematicamente orgânicos em sua diversidade. Um exemplo concreto seria classificar o filme do documentarista armeno Pelechian, *Nós*, como parte de um cinema nacional soviético, quando a proposta do cineasta é justamente de enfatizar a alteridade cultural e histórica do que ele acredita ser a sua nação e o seu povo. Embora, no momento de sua produção, a Armênia fizesse parte do império soviético, resultando que seja catalogado como filme soviético e não um filme armeno produzido na União Soviética. Ou seja, o filme é soviético pelo viés institucional, burocrático e financeiro que compõe a nossa primeira definição, mas possivelmente tal definição se torne menos unívoca quanto a sua pretensão de expressão de uma determinada cultura, no sentido de nossa segunda definição.

Quanto ao fato de preferir adotar a terminologia convencional cinema nacional, tal não se deve à pretensão de acreditar que o Estado-Nação brasileiro tenha sido sempre imune a qualquer tipo de separatismo ou composta por uma população que se identifica exclusivamente como brasileira. As revoltas separatistas do século XIX e as nações indígenas, respectivamente, desmentiriam facilmente tal pretensão. Porém deve-se à convicção de que a produção de cinema brasileiro sempre ter se dado por meio de realizadores e de instituições que não promulgavam uma independência ou alteridade

incompatível com o Estado-Nação. Por esse viés discordo da proposição de Nagib⁷ que filmes recentes como *O Invasor* (2002), de Beto Brandt, romperiam com a idéia de Estado-Nação, ao apresentar certos “buracos” nos territórios urbanos de São Paulo que, a exemplo de outras metrópoles brasileiras, não teriam a menor permeabilidade de instituições que representam o Estado-Nação sejam educacionais, de segurança, saúde, etc. Primeiro, por acreditar que, no filme em questão, assim como em nenhuma outra produção brasileira contemporânea, existe uma “aproximação densa” desses espaços, servindo antes como pouco mais que cenário para que a narrativa se desenvolva. Segundo, por não acreditar que a existência de tais tecidos urbanos degradados signifiquem necessariamente o rompimento com a idéia de Estado-Nação, ou que os moradores que vivem nos mesmos se identifiquem como uma nação à parte ou não se considerem brasileiros. Tais comentários só podem ser considerados interessantes, portanto, enquanto “figuras de retórica”.

Tampouco concordo com Hayward (1996:74), quando afirma que se encontra comprometida à própria conceitualização de cinema nacional, já que se tenderia a identificar a técnica de certos realizadores ao conceito de nacionalidade. O exemplo que Hayward evoca é da iluminação que ficou peculiarmente associada com o cinema expressionista alemão dos anos 1920, enquanto já era possível se encontrar tal iluminação em filmes dinamarqueses da década anterior. Tal consideração me parece equivocada ao menos por dois motivos. Primeiro, dificilmente tal apropriação se faz sem algumas mudanças no propósito original de certas técnicas ou de sua representatividade dentro da obra como um todo. Depois, mesmo considerando que tal apropriação se deu de forma bem fiel ao modelo, tal interpretação parece centrar toda a alteridade de aspiração nacional no estilo, esquecendo o próprio conteúdo das obras em questão, além de outros elementos diferenciadores como a língua em que é falada e sua recepção, em que igualmente entraria a questão de sua contextualização dentro da produção nacional que lhe antecede. Poderia citar um exemplo, dentre muitos possíveis, para me auxiliar no meu contra-argumento à Hayward. *Antes da Revolução* (1964), de Bernardo Bertolucci faz uso dos famosos “cortes abruptos” [Anexo I] que tornaram célebre *Acossado* (1959), de Jean-Luc Godard. Porém, enquanto no último a utilização de tal recurso parece ter como principal motivação o

⁷ Proposição feita pela professora Lúcia Nagib em seminário efetuado na Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP) em setembro de 2004.

consciente descaso com as regras de continuidade do cinema clássico, no primeiro, ele se incorpora à narrativa de maneira menos evidenciada, expressando o momento de desorientação de seu protagonista. De qualquer maneira, e o que é mais importante, é que a utilização de tal recurso não o transformou em um filme menos identificado com a Itália, apesar do cineasta se considerar “o mais francês dentre os cineastas italianos”. A crise vivenciada pelos personagens de seu filme expressa uma insatisfação com o modo de vida burguês específico das gerações anteriores, assim como certa nostalgia antecipada pelas transformações que o processo de industrialização recente vem provocando na região de Parma. Resumindo, as influências transnacionais na produção artística dos mais diversos campos são habituais, porém seu impacto quase certamente advirá de uma apropriação de elementos, ainda que de outros contextos culturais, que não destituirá sua especificidade em termos estilísticos. Ou, ao menos, de uma prevalência em termos de reconhecimento artístico, associado a um determinado ciclo, e não há outro que inclusive pode lhe anteceder. No caso do exemplo específico de Hayward, como o Expressionismo alemão ganhou bem mais notoriedade que os filmes noruegueses anteriores, nada mais evidente do que muitos de seus recursos serem considerados pioneiros por aqueles que desconhecem a produção anterior.

A definição de cinema nacional talvez não faça sentido no escopo de uma produção financiada por diversos países, com equipe técnica e elenco igualmente internacional e com uma narrativa que pouco diz respeito a qualquer contexto nacional mais preciso, o que certamente não é o caso da produção sobre a qual me detenho.

Pouco importa para este estudo a relativa pouca importância do cinema enquanto elemento central para a fundação de uma identidade nacional, já que em raros casos (como na África ou na União Soviética) o surgimento de um cinema nacional se deu no mesmo momento do surgimento da própria nação e teve papel de indiscutível relevância em termos de sua construção, principalmente no que diz respeito aos soviéticos. No nosso caso, antes interessa pensar com Hayward (2001: 93), a partir de O’Regan, “na forma pela qual a sociedade como um todo nacional é problematizada e o tipo de nação que tem sido projetado *através* dessa problematização.” (grifo da autora)

Portanto, antes interessa interpretar projeções sobre a nação, suas classes, quem é excluído ou incluído da moldura, quem são os aliados ou antagonistas do projeto nacional

esboçado de forma particular no texto fílmico, do que constatar certas evidências sobre a dessincronia entre o momento do surgimento da nação, no caso particular brasileiro – em que a imprensa e os primeiros literatos aí sim tiveram ressonância – e o de um cinema que se arvora como nacional. Mesmo sem deixar de considerar que tal descompasso apenas diz respeito ao momento histórico em que se constituiu uma idéia de nação, mas não a construção da nação como percebida pelas subjetividades individuais das mais diversas gerações e públicos que tiveram algum contato com o cinema brasileiro, sendo mais um elemento, dentre outros, do que Michael Billig (1995) chama de “nacionalismo banal.

Para este autor, a grande armadilha dos teóricos que se detiveram sobre a compreensão de fenômenos como a nação e o nacionalismo foi a de, via de regra, deterem-se somente sobre momentos de convulsão social, considerando o nacionalismo como impulsionado por motivações irracionais e desconsiderando sua face cotidiana que envolve situações tão diversas quanto a de se assistir a um filme produzido no país.

Também se deve levar em conta as críticas referidas ao influente modelo pensado por Anderson por autores como Schlsinger (2000) e Chatterjee (1992). Segundo o último, sua objeção ao argumento de Anderson se dá:

(...)não por qualquer razão sentimental. Minha objeção se dá porque eu não posso conciliá-lo com as evidências do nacionalismo anti-colonial. As mais poderosas e criativas conseqüências da imaginação nacionalistas na Ásia e na África se colocam não em posição de igualdade mas antes de *diferença* com as formas modelares de sociedade nacional propagadas pelo Ocidente moderno. Como nós podemos ignorar isso sem reduzirmos as experiências do nacionalismo anti-colonial a uma caricatura de si mesmas? (Chatterjee, 1992: 5, grifo do autor)

O que Chatterjee aponta certamente diz respeito à América Latina igualmente, só que num período diverso ao momento em que me detenho. Tal postura certamente se aplicaria, particularmente no campo do cinema, a visão nacionalista anti-colonialista nos textos fílmicos e teóricos dos cineastas do Cinema Novo, não por acaso bastante influenciados por um dos autores marcantes no movimento anti-colonial africano que foi Frantz Fanon.

Porém uma situação certamente diferente era a vivenciada pela produção brasileira dos anos 1940, reprodutora de um modelo de coesão e até mesmo exaltação da nação que

também certamente já pode ser observada em tempos ainda mais recuados, por exemplo, na produção da segunda década do século XX.

Não há como não se pensar a emergência e os primeiros anos do cinema, até por volta mais ou menos de 1912, quando o modelo internacionalista americano, protagonizado logo mais pelo fenômeno de Hollywood se tornará hegemônico, como marcados por uma mais forte presença de produções nacionais no mercado distribuidor⁸. O que não deixa de ser paradoxal, no sentido de se pensar uma formulação que transcenda a questão da origem de produção e leve em questão a própria temática dos filmes, já que se vivencia a plena era do cinema mudo em que as películas deixavam marcas de suas origens lingüísticas somente nas cartelas que ajudavam à compreensão das narrativas. Porém existiam outros traços distintivos que compunham as narrativas que pretendiam ser uma expressão do “caráter nacional” de determinados países.

Em quase todas as histórias do cinema, não somente no caso brasileiro, há referências a uma Idade de Ouro que remonta ao período que se situa entre o final da primeira década e meados da década seguinte do século XX. Essa Idade do Ouro, em boa parte dos casos, encontra-se associada às duas definições de cinema nacional acima discutidas, ou seja, um grande fluxo de produções num determinado período em um determinado Estado-Nação, sendo que há uma boa parte delas que tematiza “valores nacionais”. Dois exemplos, entre vários outros, são o ciclo dos “filmes históricos” italianos ou as adaptações literárias do cinema dinamarquês.

No caso dos filmes históricos italianos, tal “italianidade” era construída paralelamente aos anseios do próprio Estado italiano. Nesse sentido, um crítico da época chega a afirmar que “para poucas nações, como a nossa, a questão da organização da indústria cinematográfica é implicada num sentido tão acentuado na questão nacional” (Centofanti apud Rhodes, 2000: 318). As grandes produções do período, dentre as quais *Cabíria* (1914), de Giovanni Pastrone, pode ser considerada o exemplo mais célebre, traduzem os anseios de expansão do Estado italiano – que três anos antes havia invadido a Líbia, então protetorado turco – através da evocação do domínio romano sobre Cartago,

⁸ A própria “Idade do Ouro” do cinema brasileiro, denominada como “Bela Época”, pelos historiadores pioneiros do cinema brasileiro teria sua dimensão reavaliada posteriormente por autores como Souza (2004: 100), partindo de Bernardet, que a compreende enquanto argumento ideológico que convinha aos interesses de afirmação do elemento nacional presentes na década de 1960 e enquanto fenômeno mais local (Rio de Janeiro) que propriamente nacional.

três séculos antes de Cristo. Para a reconstituição dos episódios, os figurinos e, sobretudo, a cenografia constituem os principais “traços distintivos” nacionais que o filme pretende resgatar. Sua cenografia, nesse sentido, é construída com uma monumentalidade inédita, até então, no cinema, e explora o desejo do público italiano de ter seu patrimônio cultural enaltecido (Rhodes, 2000).

Tybjerg (2001:23), por sua vez, analisando a definição de nacional, em período semelhante ao italiano, com relação ao cinema nórdico, destaca a presença do adjetivo para filmes não apenas produzidos no país, mas que possuíam a marca distinta do “caráter nacional”, sendo a adaptação de clássicos literários e a filmagem em paisagens típicas alguns dos recursos mais utilizados nesse sentido. Temas abertamente patrióticos ou um estilo visual inspirado por pinturas do “repertório nacional” entravam como elementos acessórios.

Mesmo em um país como os Estados Unidos, quase sempre tematizado enquanto modelo internacionalista contra o qual os cinemas nacionais se debatem, seja em termos de construção de uma forma diferenciada de fazer cinema ou de estrutura produtiva que consiga sobreviver a sua predominância no mercado, é curioso apontar que o filme considerado como marco do surgimento da estrutura clássica do cinema narrativo, como é conhecida até hoje, chama-se justamente *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D.W. Griffith⁹. O filme é exemplar na sua demonstração da construção de uma nação enquanto “comunidade imaginada” que agrega pela força elementos que se lhe contrapõem, no caso aqui os negros. Não menos típica demonstração de que a manutenção da nação ainda comportava grandes desajustes entre seus membros foi a revolta nos estados do sul, de maioria negra, quando do lançamento do filme, que provocou incidentes em diversos cinemas nos quais foi exibido.

Talvez mais ainda que o filme de Griffith, ou ao menos tão relevante quanto, seja interessante pensar que uma associação mais urgente entre nacionalismo e cinema se dê com a eclosão da I Guerra Mundial. Esta proporcionou ao cinema um status de acentuação

⁹ Não deixa de ser curioso pensar o referido filme, obra que tematiza a fundação da nação americana, como um dos marcos rumo a um cinema internacional que irá minar por vez com os esboços delineados de cinemas nacionais em vários países da Europa e no Brasil, na primeira década do século XX. Para uma discussão que apresenta diversos “cinemas nacionais” se contrapondo à hegemonia do modelo clássico hollywoodiano, que não chega a ser analisado, cf. Hennebelle (1978); sobre a própria discussão da nação em filmes hollywoodianos por excelência v. Burgoyne (2002).

da comunidade imaginada através do discurso patriótico presente nos cine-jornais e, direta ou indiretamente, tampouco ausente da produção de ficção, ao mesmo tempo em que emprestando ao novo meio uma “respeitabilidade” (Furhammar; Isaksson, 1971) até então bastante discutível nos meios sociais mais afluentes ou intelectualizados.

Com relação aos países latino-americanos pode-se imaginar que o papel do cinema foi pouco expressivo na construção da identidade nacional em comparação à literatura do século XIX, dada à predominância do produto norte-americano. Porém, até mesmo aqui, existem exceções, como o caso do México em que, após a revolução de 1910-17, foi o cinema e não a literatura que ajudou a (re)constituir a identidade nacional. (Radcliffe; Westwood, 1996: 11)

No caso específico do estudo em questão, o cinema brasileiro, cumpre enfatizar que a literatura teve um papel bem mais relevante no momento histórico em que a configuração de uma unidade nacional se viu mais ameaçada, como foi o das revoltas provinciais de meados do século XIX e o correlato temor de uma restauração lusitana, enquanto afirmação de identidade e essência nacional (Sussekind, 1990: 66). Porém, tampouco o cinema foi um elemento inoperante enquanto reafirmador dessa crença numa “comunidade imaginada”, ainda que em dimensão bem mais restrita e em período, evidentemente, posterior.

Bernardet (1995) defende a idéia de que se as discussões nacionalistas vivenciavam um período de grande efervescência no Brasil, nas últimas décadas do século XIX, tais discussões ficavam restritas, no campo cultural, à literatura. Quanto ao cinema, em seus primeiros anos, o autor chega mesmo a colocar em questão a conscientização da platéia acerca do adjetivo “nacional” atrelado à identidade cultural, com relação aos filmes produzidos no Brasil, que poderiam ser mero indicador de nacionalidade, sem maiores reflexos culturais e/ou identitários.

Acredito que o argumento de Bernardet é passível de ser contestado, já que se utiliza de um modelo literário e elitizado como sinônimo de consciência do elemento de nacionalidade, ao afirmar que “seria também necessário mostrar que as preocupações que tanto agitavam os letrados atingiam a rua, o senso comum, e o público cinematográfico.” (Bernardet, 1995: 70). Não acredito que seja necessária tal transposição idêntica de interesses dos formadores de opinião para o público em geral, para que se considere que a recepção de um produto artístico seja considerada dentro dos critérios da “comunidade

imaginada”. Um dos exemplos mais óbvios que contestam tal tipo de pressuposição são as chanchadas, na década de 1950, ou as pornochanchadas de duas décadas depois. Não há como negar que ambos os ciclos cinematográficos apresentaram uma forte identificação com seus públicos, que provavelmente viam refletidos, ainda que através do deboche da sua própria cultura e valores, muito de si mesmos, à revelia de qualquer demérito que tal produção, via de regra, recebeu por parte da crítica. Pensar o oposto seria acreditar que tal identidade somente se daria através de uma consciência politizada em prol dos “interesses nacionais” e de uma investigação auto-consciente de traços peculiares de nossa formação nacional. Ou seja, parece existir uma identificação equivocada de uma percepção da identidade cultural como sinônimo de discussão crítica gerada pela produção cultural, ignorando mecanismos de recepção outros, à margem do *establishment* intelectual, ou o próprio conceito de “nacionalismo banal” acima referido.

De qualquer maneira, tal quadro se modificaria dentro em breve. A partir da década de 1910, recorrentes adaptações de obras referenciais de nossa cultura - como *O Guarani*, adaptado quatro vezes, entre 1911 e 1926, sendo duas adaptações do romance de José de Alencar e outras duas partindo da ópera de Carlos Gomes – tornam-se cada vez mais frequentes. Também foram adaptadas, nesse momento, obras literárias como *Inocência* (1915), *A Moreninha* (1915), *Lucíola* (1916) e *Ubirajara* (1919). Para não comentar a recorrência de filmes com temas patrióticos, como *O Grito do Ipiranga*, *Heróis Brasileiros na Guerra do Paraguai*, *Pátria Brasileira* e *Tiradentes*, todos de 1917, e *Pátria e Bandeira*, realizado no ano seguinte.

Em 1926, cumpre frisar o pretensioso, ainda que não realizado, projeto do literato norte-americano Blaise Cendrars de realizar um filme no qual se poderia “criar a nacionalidade especificamente brasileira, impondo sua unidade moral a zonas tão diferentes (para não dizer antipódicas) como (sic) por exemplo (sic) os gaúchos do Rio Grande do Sul, e os caboclos do São Francisco ou da Amazônia, no Norte.” (Cendrars apud Simis, 1996: 42). Para além de uma ideologia de integração nacional amplamente conforme os interesses políticos contemporâneos, cumpre destacar uma consciência bastante precisa da “nacionalidade” enquanto algo a ser criado e padronizado para as mais diversas regiões, numa precoce busca de integração nacional, a partir do meio audiovisual que seria encampada pelo discurso de Vargas, mas que somente se concretizaria efetivamente com a

televisão, não menos que 40 anos depois. Por outro lado, tal construção do nacional possui evidentemente traços em comum com a empreitada realizada pelos românticos em meados do século XIX, em relação à literatura.

Alguns elementos, no entanto, tornam-se obstáculos para que o cinema brasileiro conquiste a mesma significação, em termos de busca de uma identidade nacional, da nossa literatura. O mais notório, dentre todos, é o do quase absoluto predomínio da produção americana em nosso mercado exibidor. Portanto, dentre essa lista numerosa de títulos acima citados, muitos sequer chegaram a ser exibidos nas capitais que possuíam maior número de salas de cinema. Cumpre observar que a primeira metade do século no qual o cinema só disputava popularidade, em termos de comunicação de massa, com o rádio, em âmbito mundial, foi justamente a de menor penetração do produto cinematográfico brasileiro no mercado exibidor. Simis (1996: 75), por exemplo, referindo-se à produção cinematográfica veiculada nas salas do Rio de Janeiro em 1925, afirma que os filmes nacionais exibidos foram 85 contra nada menos que 1.050 produções americanas. Nesse sentido, tento pensar sobre uma concepção de “cinema nacional” que tampouco exclui de seu quadro as produções estrangeiras contemporâneas, com quem tanto realizadores quanto o público dialogaram na construção do que representava ou deveria representar o cinema brasileiro. Seria empobrecedor tomar parâmetros estritamente nacionais, ainda que fosse possível algo do gênero, para comentar seja o contexto da produção dos filmes analisados ou os propósitos ideológicos presentes nos mesmos. Assim, ainda que necessariamente precário¹⁰, esse esforço em direção a ir além das referências brasileiras seja nas breves referências às produções estrangeiras em que me detenho ou quando, por exemplo, abordo o programa estético de realizadores como Adhemar Gonzaga e Raul Roulien, que tinham como evidente modelo Hollywood ou, como Mauro, bastante influenciado por realizadores norte-americanos como Griffith e King Vidor..

No próximo capítulo, pretendo me deter mais particularmente sobre o contexto cinematográfico brasileiro das décadas de 1930 e 1940, destacando a exibição e

¹⁰ Há uma dificuldade inclusive de ordem metodológica sobre como poderia ser efetivada essa influência, mais que diálogo, do cinema estrangeiro, notadamente hollywoodiano, sobre a produção brasileira do período, no sentido, por exemplo, da ausência de fontes bibliográficas ou hemerográficas sobre as principais influências dos realizadores em questão.

distribuição de filmes, porém sem perder a referência da produção que mais me interessa, daí igualmente a presença de uma discussão a respeito do melodrama.

“Restar-me-ia alegar que o DIP, a polícia, enfim os hábitos de um decênio de arrocho, me impediram o trabalho. Isto porém seria injustiça. Nunca tivemos censura prévia em obra de arte. (...) Não caluniemos o nosso pequeno fascismo tupinambá: se o fizermos, perderemos qualquer vestígio de autoridade e, quando formos verazes, ninguém nos dará crédito. De

fato ele não nos impediu escrever. Apenas nos suprimiu o desejo de entregar-nos a esse exercício.” (Ramos, 1986: 34)

Capítulo II: Breve Contexto do Cinema Brasileiro dos anos 1930 e 1940

2.1 O mercado exibidor e distribuidor nacional

Uma questão importante a ser ao menos tocada, quando se refere ao estudo do nacional no cinema, é de quão diferenciadas se tornam as estratégias ao se referir a uma análise de um texto fílmico ou ao mercado exibidor nacionais. Não há qualquer dúvida que o cinema foi e continua sendo igualmente um dos principais aliados de uma exportação de valores e costumes internacionais, notadamente americanos. Assim, falar-se da compreensão de nacional evocada por um filme como *Argila*, de Humberto Mauro, ou *Romance Proibido*, de Adhemar Gonzaga, é algo totalmente distinto de estudar o que os brasileiros, em sua maciça maioria, assistiam e consideravam como sinônimo de cinema. Essa constatação invalida o que anteriormente foi afirmado a respeito da importância do cinema para a construção de uma identidade nacional? De forma alguma. Se a produção de longas-metragens era ínfima, e sua distribuição mais irregular ainda, deve-se reconhecer a postura coerente e completamente afinada com o exposto por Schlesinger (2000: 27), que após um acurado e minucioso balanço a respeito da produção teórica sobre a nação no cinema afirmará “reconhecer o quanto o consumo pode constituir as identidades coletivas não necessariamente significa abandonar argumentos sobre o valor cultural da produção nacional.”

Também se deve levar em conta que ‘os cinejornais do período, por exemplo, faziam parte de uma realidade diferenciada. Segundo Garcia (1980: 124):

O sucesso dos documentários cinematográficos para a propaganda residia na grande credibilidade emprestada às mensagens devido à autenticidade das imagens (...). A produção do ‘Cine Jornal Brasileiro’, foi de 250 filmes no período de outubro de 1938 a agosto de 1941, sem contar as produções de empresas particulares e as promovidas pelos departamentos de propaganda dos Estados

Deve-se levar em conta que os números expressos por Garcia não garantiriam necessariamente um sucesso tão instantâneo para a propaganda como parecem supor. Ou seja, a quantidade exorbitante de filmes produzidos não garante um atestado sobre sua receptividade ou mesmo o cumprimento da legislação, duas afirmações que são postas em suspeição por Almeida (1999), ainda que apenas sobre a primeira afirmação o autor apresente fontes contrárias. Embora algumas fontes (Garcia, 1980; Souza, 1990) afirmem que a má receptividade com relação a essas produções apenas tenha ocorrido em um primeiro momento, devido à precariedade das produções de amadores e, portanto, antes do próprio Estado assumir a produção da maior parte desses filmes, Almeida (1999), a partir de fontes da época, aponta em sentido contrário. O último autor apresenta críticas com relação à receptividade já no período considerado como o auge dessa produção por Garcia, ou seja, entre 1938 e 1941:

Daí a balbúrdia, as falhas atuais do cinema nacional, que uma ou duas empresas bem orientadas poderiam ter evitado, não existindo tantas marcas de filmes que semanalmente irritam e desencorajam os fans (Cinearte apud Almeida, 1999: 96)

De qualquer modo, mesmo supondo a má receptividade dos mesmos sugerida por Almeida, tal prerrogativa pode ser válida para os intuitos educativos ou patrióticos dos filmes, mas não enquanto elemento de identidade em comum. Nem tudo que é partilhado como experiência em comum necessariamente tem que ser valorizado positivamente. Bem mais representativo para um questionamento sobre a identidade nacional é investigar se realmente tal produção chegava ou não às salas de cinema do país.

Ao que tudo indica, a resposta para tal questionamento é afirmativa. Tanto Souza (2003) quanto Mourão (1981) dão indícios que sim, embora não apresentem qualquer dado quantitativo ou mesmo tracem uma estratégia sobre como tal produção era distribuída ao longo do país, sabendo-se que talvez o mais forte empecilho para uma maior popularização do cinema brasileiro de ficção adviesse justamente das limitações no campo da distribuição. O primeiro afirma que “Vargas aparece como o primeiro líder de massas que é apresentado ao público enquanto tal nos cinemas do país.” (Souza, 2003: 50), o que supõe que sua imagem era exibida em cinemas das mais diversas regiões. Já a segunda, comentando a política cinematográfica do Estado Novo, após Henrique Pongetti ter sido nomeado como

redator do Departamento de Difusão Cultural, afirma que “a produção era de apenas um jornal semanal, *Jornal Nacional, de exibição obrigatória em todos os cinemas do Brasil.*” (Mourão, 1981: 149, grifo meu). Porém, fundamental para embasar minha afirmação sobre o parcial sucesso da distribuição da produção em cinejornal é a constatação, com Simis (1996: 64) que o Cine Jornal Brasileiro, criado em 1938, chegava em 1944 a ser exibido em 608 das então 1.600 salas de cinema existentes no país, cobrindo 278 cidades situadas em 13 estados e no Distrito Federal, corroborando a afirmação da autora, a partir de Garcia (1980), de que “se houve uma primeira vez em que o país se reuniu através da imagem de forma contínua, esta foi com o CJB.”

Quanto ao efetivo surgimento de um público cativo para uma cinematografia nacional de longas-metragens, este parecia restrito aos melodramas e às raras produções de carnaval, que sofreriam mutações estilísticas e narrativas ao longo do tempo, tornando-se mais afluente, tanto em termos do número de títulos, quanto de sua recepção na década de 1950. A consagração desse gênero popular, a chanchada, nas bilheterias se deve muito igualmente a sua vinculação a uma rede exibidora de peso no país, Luís Severiano Ribeiro, a partir de 1947¹¹, transformando-a no primeiro ciclo cinematográfico nacional de relativa duração a ter sucesso de público.

Já o momento de produção e lançamento de *Argila, Aves sem Ninho e Romance Proibido* pode ser caracterizado como ainda muito próximo de uma época bem mais precária em termos de produção, quando o cinema passa a ser reconhecido senão como algo de valor intelectual pela elite cultural de então, como poder de influência longe de ser esquecido pelo governo brasileiro. Algumas iniciativas oficiais começam a surgir, sobretudo visando o caráter educacional e de propaganda do veículo. O famoso discurso de Getúlio Vargas sobre o cinema, de junho de 1934, é, nesse sentido, exemplar do grau de precariedade institucional do cinema brasileiro de então, já que suas falas todas se dirigem numa perspectiva utópica, de idealização sobre o futuro:

¹¹ É interessante perceber que a união do mercado exibidor, ao produtor e distribuidor, através do fenômeno Atlântida-Luís Severiano Ribeiro vem ocorrer justamente no período em que, nos Estados Unidos, inicia-se o processo anti-truste contra os grandes estúdios, que detinham os três ramos da indústria cinematográfica, iniciando o ciclo que acabará com o chamado “modo de produção clássico” hollywoodiano, por volta do final da década seguinte, sendo que os estúdios se tornam, a partir de então, preponderantes sobretudo no mercado distribuidor. O que não significa que não houvesse uma reação ao truste de Severiano Ribeiro como pode ser cf. em Simis (1996: 152)

O cinema *será*, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praijeiras e rurais *aprenderão* a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da pátria. Para a massa dos analfabetos, *será* essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito de nossa administração, *será* uma admirável escola.

Ou ainda um comentário de Almeida sobre o referido discurso:

Se o cinema já vinha exercendo uma importante função educativa nos ‘centros de civilização milenar’, maiores *seriam* ainda as tarefas a cumprir num país novo como o Brasil, onde ele *aproximaria* ‘pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. Recurso pedagógico adequado ao país, o cinema *aliar-se-ia* a outros elementos que *promoveriam* a elevação intelectual, moral e racial do povo brasileiro. (Almeida, 1999: 77-78, grifos meus)

O poder do cinema como elemento de identidade nacional, portanto, é reconhecido, sendo porém projetado para um futuro no qual não se visualiza, a partir do discurso, qualquer referência concreta de como se daria tal efetivação.

De qualquer maneira, deve-se reconhecer, a partir dos anos 1930, um interesse crescente do Estado pelo cinema, sendo tal atitude uma reverberação tanto do cenário internacional quanto nacional. Com relação ao último, o cinema passa a ser encarado enquanto potencial aliado no engajamento cívico para a criação de uma identidade nacional de cunho essencialmente coletivo, mais que particular, interesse que já se esboçara nas idéias de Blaise Cendrars como visto e dos modernistas na década anterior. E também nas próprias preocupações de eminentes pedagogos, que o incluem na pauta de um questionário sobre a educação no Estado de São Paulo já em 1926, quando indagam se a questão da educação popular poderá ser resolvida “sem pôr a serviço dessa obra os grandes recursos modernos como o cinema e a radiotelephonia”¹² (Azevedo, 1937: 47). Portanto, já dista de

¹² Questão que é respondida com cautela pelos pedagogos. Ainda que todos concordem quanto à importância potencial do meio, acreditam ser algo que “no estado actual de coisas, é um sonho. Antes de lá chegar, antes de legitimamente pensarmos em taes ‘requintes’, há que satisfazer a coisas elementaríssimas em materia de organização pedagogica, de processo de ensino e de administração escolar.” (Azevedo, 1937: 63). A resposta de Renato Jardim, ainda que referente a somente um dos seis pedagogos, é a que sintetiza melhor a tônica cautelosa de outras respostas semelhantes. Azevedo (op. cit: 168), por sua vez, comentando o questionário, não deixará de ser irônico contra o que ele acredita ser uma acomodação diante da situação presente e

algum tempo a pretensão de se associar à popularidade indiscutível do cinema com uma possibilidade de pedagogia para as massas, sendo citados os exemplos de Itália e França. Algo que será reorquestrado sob os interesses do governo Vargas.

Assim, Vargas chegará a afirmar em discurso que “com os instrumentos próprios da educação extra-escolar, hoje tão diferentes – cinema, teatro, desportos -, será possível levar a todos as populações do Brasil o culto da pátria e das suas tradições gloriosas” (10/11/1938) (Capelato, 1998: 219). Com relação ao plano internacional, reproduz uma tendência mundial a uma maior explicitação e defesa de valores nacionais e morais, reflexo da crescente polarização ideológica do período.

Embora tal interesse do Estado pelo cinema pudesse ser uma mera reação aos anseios da classe produtora cinematográfica nacional que reivindicava há anos uma maior atenção oficial, não foi o caso. De fato, a legislação e as medidas efetivadas pelo governo demonstram menos ser uma resposta aos anseios da classe produtora que uma estruturação da mesma, segundo grandemente os interesses do Estado, como apontado por Simis (1986).

É sintomático, portanto, que a primeira legislação efetivada pelo Estado, em 1932, venha justamente a reivindicar a exibição compulsória de um filme curto brasileiro junto ao longa-metragem, já que se tratava justamente de uma produção predominantemente de cine-jornais incensatórios de figuras de destaque da cena política nacional ou local.

O Estado brasileiro passa a ser o maior produtor de filmes, tendo em vista que a produção se concentrava nos curtas-metragens, e esse mercado era amplamente dominado pelo mesmo, inclusive contratando como principal realizadora de suas produções a Brasil Vita Filmes, companhia dirigida por Carmen Santos, da qual Mauro era acionista e para quem realizou diversos curtas e três longas, sendo que, apenas *Argila* sobreviveu dos últimos.

Tal interesse em termos de produção não se extrapola, aparentemente, para o campo da recepção, pois mesmo que tenha criado um sistema distribuidor para suas produções em curta-metragem, não havia nenhuma política específica quanto à ressonância de tais filmes junto às platéias, como no caso da indústria cinematográfica americana ou, para ficarmos

passada: “Pois se todos aprendemos historia, hygiene e tantas outras materias, sem o recurso de projecções luminosas, porque se ha de dar ás novas gerações o que não tiveram as precedentes?”

com um exemplo mais próximo, com a produção estatal alemã¹³. Nem tampouco há interesse no cinema de longa-metragem ou em uma política de reserva de mercado ao estilo das empreendidas pela Alemanha ou Itália no período¹⁴, até mesmo pela inexistência de uma indústria cinematográfica nacional sólida.

Cumprindo indagar qual o motivo do desinteresse do Estado pelo cinema de ficção de longa-metragem, quando se sabe que esse era o formato padrão, em termos de reconhecimento do público, desde pelo menos a década de 1920, e que outras cinematografias latino-americanas viviam o seu apogeu, como são os casos da Argentina e do México. Enquanto no ano de 1940 foram produzidos 13 longas-metragens no Brasil, a Argentina produziu 50 e o México, 44¹⁵, sendo que no caso do último, “em 1939 (...), a indústria cinematográfica era a segunda do país, depois da petrolífera.” (Oroz, 1999: 144)

Mesmo tendo um contexto histórico propício à instalação de uma indústria cinematográfica de maior expressão, dado o momento em que a América Latina vivencia o seu processo de substituição de importações pela instauração e nacionalização dos mais diversos ramos industriais, assim como de intensa valorização da cultura nacional, o governo brasileiro, por motivos aparentemente ideológicos, preferiu centrar sua atenção na produção de curtas-metragens educativos. Já o cinema de ficção, inclusive, seria apontado como malfazejo para a moral do povo por um dos mais influentes ideólogos do período:

O Século, nós o vemos, é do cinema. O educador não pôde desprezal-o; deve introduzil-o na escola, modificando o processo e métodos de educação; e deve introduzir a educação no cinema, para oriental-o e

¹³ Enquanto é sabido que uma das práticas comuns em Hollywood foi a de fazer sessões prévias de suas produções junto a um público-alvo para perceber suas reações e, assim, poder operar modificações no ritmo do filme, acrescentando ou suprimindo material, enfim buscando maximizar o seu efeito junto ao público, prática comum até os dias de hoje, no cinema alemão existiam 32 comitês responsáveis para analisar a recepção junto ao público das produções da indústria cinematográfica à época do regime nazista. Com relação ao primeiro exemplo há uma vasta bibliografia. Quanto ao segundo cf. Pereira (2003).

¹⁴“(…) 88% dos filmes distribuídos na Alemanha eram nacionais (...). Na Itália, o processo de controle estatal sobre a distribuição alcançaria o seu ponto máximo com a ‘lei sobre o monopólio’, que previa que os filmes estrangeiros seriam comprados e distribuídos pela ENIC [distribuidora estatal italiana](...). Descontentes (...) as companhias americanas (...) deixaram de atuar no mercado italiano.” (Almeida, 1999: 82)

¹⁵ Dados presentes no site Internet Movie Database (www.imdb.com), uma das mais completas fontes sobre a produção cinematográfica mundial.

desvial-o dos desacertados atalhos a que o levam os interesses mercantis do capitalismo mundial. (Almeida, 1931: 143-4)

Portanto, trata-se de um duplo movimento que vem a ser reivindicado por Joaquim Canuto Mendes de Almeida, do cinema se fazer presente enquanto método didático nas escolas e, por outro lado, dos preceitos da educação serem levados como uma forma de tornar mais sadio o cinema de entretenimento industrial.

O discurso de Carmen Santos, em uma reunião da classe cinematográfica no mesmo período, identifica-se totalmente com a proposta de um cinema enquanto instrumento de educação¹⁶, inclusive utilizando metáforas bem próximas das efetivadas no célebre discurso de Vargas, embora tampouco descarte o valor moral do cinema de entretenimento, que na realidade era o interesse maior da produtora e atriz:

O cinema é o livro do futuro.

Ganha-se mais vendo um filme do que lendo uma biblioteca. E nem todos tem tempo para ler. E as bibliotecas não só estão fora do alcance fácil do povo como a aquisição de livros se torna proibitiva para as classes pobres. (...)

Futuramente as livrarias passarão a ser agências cinematográficas e a vender em vez de livros, rolos de filmes (...). Um filme é sempre uma lição. Lição de psicologia, lição de moral. (...) O Brasil precisa dos filmes educativos para a instrução de seu povo. (A Scena Muda apud Pessoa, 2002: 155)

Essa proximidade de valores, ainda que por vieses diferenciados, demonstrada entre a classe produtora de filmes no país e os interesses do Estado, não é gratuita, pois até mesmo a iniciativa privada no ramo é grandemente dependente do poder público, já que a

¹⁶ É interessante destacar o quanto essa possibilidade de utilizar o cinema como instrumento pedagógico transcende em muito o contexto desse debate e é acentuada, inclusive, na discussão estética que contrapõe cinema mudo e sonoro na famosa querela entre Vinícius de Moraes e Ribeiro Couto, já nos idos da década de 1940. Afirma o segundo, partindo do princípio de que os defensores do mudo são cultores de um elitismo ultrapassado, que o “falado é o início de uma nova idade na educação das massas” e “somente a criação de um cinema falado brasileiro de produção intensa poderá permitir que ganhemos o tempo perdido em matéria de educação popular.” (A Manhã apud Galvão (1981: 31) Por outro lado, o caráter educacional também se encontrou vinculado a um meio de comunicação ainda mais influente, ao menos em termos de difusão ideológica, o rádio, tendo como um de seus maiores articuladores igualmente a figura de Roquette Pinto. Sobre a última consideração cf. Capelato (1998).

burguesia somente demonstrará um interesse sistemático na produção de filmes na década de 1950, com a experiência breve da Vera Cruz (Galvão, 1981).

Mais adiante, na análise do ciclo de longa-metragens a ser estudado, ficará demonstrado que, para além da produção de curta-metragem, o viés de um cinema educativo, também se fará presente nos próprios enredos de vários filmes ficcionais do período, daí o interesse de Santos de deixar evidente seu posicionamento diante do tema. As recorrentes metáforas que equiparam o cinema como “livro das imagens luminosas” ou “livro do futuro”, são bastante significativas por si só, para demonstrar essa preocupação “civilizatória” a ser associada ao cinema.

Torna-se parcialmente improcedente, por outro lado, a argumentação de Gomes, quando realiza um paralelo entre a história do país e a história do cinema e afirma que no período 1933-1949 apenas a Segunda Guerra Mundial demonstrou ser decisiva influência na produção de “nossa ficção cinematográfica.” (Gomes apud Bernardet, 1995: 54) Pois, se possui razão ao afirmar que os episódios políticos vivenciados então (golpe comunista, integralista, golpe de Getúlio e contra o mesmo) não foram diretamente tematizados pelos filmes nacionais, não se pode deixar de vislumbrar que nem por isso ocorreu o que Gomes acreditava ser um distanciamento entre história social e cinematográfica no país. A ficção do período era igualmente uma “caixa de eco ideológica” bastante atunada com o momento político-social em questão, mesmo não tematizando de maneira direta os eventos políticos da época.

Poder-se-ia imaginar, algo mecanicamente, que a quase ausência de políticas de incentivo governamental ou mesmo a não encampação da produção de longas-metragens de ficção pelo Estado teria como resultado uma produção bastante distanciada dos valores ideológicos defendidos por setores culturais mais próximos de reproduzirem interesses afins com a imagem do Brasil a ser valorizada no plano oficial. Até certo ponto, tal consideração pode ser verdadeira, ainda que longe de todo, na produção das populares comédias musicais que acabariam sendo denominadas “chanchadas”. Sua caracterização de um Brasil festivo, autocomplacente e pouco afeito a encarar a si próprio como “sério” certamente vai na contra-mão da gravidade que acompanha a noção de “brasilidade” reivindicada pela proposta de órgãos como o Instituto Nacional do Cinema Educativo

(INCE). Porém, enquanto em sua maior parte produtos de entretenimento “inócuos”, estavam longe de entrar em confronto direto com o ideal de brasilidade “oficial” de determinados setores do regime. Caso ocasionalmente colidissem com esse, havia uma censura vigilante para recomendar modificações no roteiro ou interdição do mesmo. Como no musical *Berlim na Batucada*, em que foi suprimido um número musical com a presença de uma imagem de Stálin ao fundo. O que igualmente valia para as produções estrangeiras, caso do filme *O Grande Ditador* (1940), de Chaplin, censurado na íntegra (Simões, 1999: 28).

No caso da produção em questão a ser estudada, há pelo contrário uma coincidência quase perfeita entre a ideologia oficial e a dos filmes em questão. Porém, ao que tudo indica, mesmo que existindo um claro direcionamento ideológico por parte do Estado, para a produção ficcional, não havia, ao contrário da Alemanha, um controle anterior à produção dos filmes que interferisse, por exemplo, no roteiro como, aliás, tampouco o houve no Regime Militar de 1964¹⁷, mas sim a partir do produto finalizado.

Ainda assim, a produção a qual me detive não deixou de ser aparentemente vítima da censura segundo Bernardet (1979:46). O caso envolveu *Aves sem Ninho*, citando-o justamente como um caso raro, senão único, de pressão específica sobre um determinado filme. Afirma ainda o autor:

(...) o filme faz graves críticas a um determinado sistema de ensino e, para que a censura do Estado Novo o aceitasse, foi necessário que o diretor sugerisse ao final que o governo estava solucionando este problema e fizesse uma referência à esposa de Getúlio Vargas

¹⁷ Nesse último, existiu uma política de incentivo aos “filmes oficiais”, a partir do início da década de 1970, que chegava a sugerir, como o fez o ministro da cultura de então Jarbas Passarinho “uma tentativa de resgate da ‘realidade nacional’ através do enfoque de fatos históricos e de ‘grandes vultos’ brasileiros (...) como a vida de Rondon, e o tratamento exemplar dado às populações indígenas, ou propondo a filmagem da ‘ação de Duque de Caxias pela unidade nacional’ (Filme Cultura apud Ramos, 1983: 97), e o estabelecimento de um prêmio de incentivo financeiro para obra literária ia nesse mesmo sentido. A realidade, no entanto, demonstrou ser bem mais complexa. Foram financiadas tanto obras perfeitamente dentro da intenção governamental laudatória e oficial da nação como *Independência ou Morte* (1972) de Carlos Coimbra quanto as que se aproveitaram das benesses da lei para se contraporem ideologicamente, ainda que de maneira sutil, ao autoritarismo vigente como *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade e *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, para não falar de propostas completamente díspares com a lei de incentivo como pornochanchadas, adaptações de Néelson Rodrigues como *Toda Nudez Será Castigada* (1972) de Arnaldo Jabor e filmes dos Trapalhões. Essas considerações e uma maior análise sobre o período se encontram em Ramos (1983).

Porém alguns comentários podem pôr em questão a ênfase dada pelo autor. Mesmo supondo problemas da produção com a censura estado-novista, ainda que Bernardet não evidencie as fontes que sustentam seu comentário, não havia necessariamente graves críticas a um determinado sistema de ensino. O filme em questão operava com uma lógica distante do realismo e carregada de uma dimensão abstrata tipicamente melodramática, na qual mais importa a polarização entre forças do bem e do mal do que propriamente qualquer teor crítico que transcenda os limites de seu universo diegético. Além do que, se houve tal conflito com a censura, acredito que tenha se dado do modo mais involuntário possível, pois é sabido o grau de intimidade com o poder e a fama de patriota que se calcara à imagem de Roulien desde há muito tempo.

E, ainda mais, existem evidências no próprio plano textual que apontam para uma consonância por parte da heroína com as práticas pedagógicas valorizadoras do trabalho, em detrimento do ensino mais propriamente acadêmico de caráter universalizante, que eram plenamente afinadas com as da política educacional do governo e que se encontram ao longo da estrutura narrativa e não fazem parte das referidas inserções finais. Por outro lado, não há como negar a semelhança com o final de outra produção contemporânea, *Eterna Esperança*, de Léo Marten, igualmente introduzindo um comentário apologético às atividades do governo em combate à seca, em seu final onde procura neutralizar toda a situação de escassez vivida por uma família de nordestinos no semi-árido sertão cearense. Tal semelhança parece indicar a inclusão de tal seqüência igualmente com o intuito de liberar o filme junto à censura do DIP.

Foi institucionalizada em 1932 uma censura¹⁸ nacional, antes restritas ao crivo do poder local, num período em que medidas semelhantes eram perpetradas na Europa e Estados Unidos. Dentro das várias propostas então discutidas, ocorre a confluência do interesse de produtores nacionais por um cinema de ficção (na época chamado “posado”) de qualidade, notadamente Adhemar Gonzaga (ver Capítulo III), em detrimento de um cinema documental (chamado de “natural”) mais afeito a mostrar nossas “misérias” (e pejorativamente também conhecido como “cavação”), com a de intelectuais como Roquette

¹⁸ Algumas medidas anteriores já haviam sido esboçadas 5 anos antes, como a da proibição de crianças menores de 5 anos em qualquer exibição e para menores de 14 a obrigação de entrarem acompanhadas por responsáveis.

Pinto a quem interessava, sobretudo, “os propósitos sinceramente nacionais” (Schwarzman, 2004: 117) e um cinema educativo. Aliás tudo que fosse desenvolvido “em torno de motivos artísticos tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura” do país (Revista Nacional de Educação apud Schwarzman, 2004: 119) seria considerado por tabela como educativo.

A exaltação dos valores nacionais nas tramas narrativas era bem vinda em um momento no qual à correspondente valorização do produto cultural nacional nas diegeses dos filmes em questão, esboçava-se um semelhante movimento que pretendia dar uma face própria às artes e ao cinema produzidos no país. Por face própria se entenda uma tematização e um falar mais próximos do que se acreditava ser o brasileiro, procurando romper com a influência da dramaturgia francesa e portuguesa. Algo que se deu, por exemplo, com a contratação de um Oduvaldo Vianna, nome consagrado do teatro justamente “por ser creditado como o responsável pela renovação da linguagem dramática nacional ao romper com a hegemonia portuguesa que dominava as artes cênicas do país” (Vieira, 2006: 31), para dirigir *Bonequinha de Seda*. Mesmo que paradoxalmente, essa tentativa de afirmação de uma temática e enredo nacionais se dê sob o signo de um modelo formal a ser almejado que é o do produto industrial hollywoodiano, como quando se exalta as qualidades de um filme como *Aves sem Ninho*, afirmando que “há seqüências que poderiam valer prêmios da Academia” (A Cena Muda, 10/06/1941).

Com relação às políticas de incentivo, pode-se falar de um auxílio do Estado ou de instituições vinculadas a ele para produções mais condizentes ideologicamente com os seus preceitos, como foi notadamente o caso de *Aves sem Ninho*. Ressaltando que tal política de auxílio sob a forma de lei ainda se dá de modo bastante tímido, mesmo porque o nível de estruturação da indústria cinematográfica e da legislação sobre o tema ainda era bastante precário se equiparado ao da década de 1970. De qualquer maneira, acenava-se já na incipiente legislação cinematográfica do período para quais tipos de produção eram incentivadas e quais a exibição não seria permitida. No Decreto-Lei 1.949, de 30 de dezembro de 1939, o filme que se encontraria no último quesito é o que, entre outras características, “for capaz de provocar incitamentos contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes” ou “ferir, por qualquer forma, a

dignidade ou o interesse nacional” ou ainda “induzir ao desprestígio das forças armadas.” Já os filmes que poderiam ser “recomendados” aos “menores” e à “juventude” seriam aqueles “capazes de despertar os bons sentimentos, as tendências artísticas, a curiosidade científica, o amor à pátria, a família e o respeito às instituições.” (grifo meu) Para além do espírito de recomendação existe um artigo pouco objetivo que também se refere à promoção da edição de “filmes contendo aspectos naturais e de atualidades, serviços públicos, iniciativas governamentais, recomposições históricas nacionais, etc.”¹⁹ (Mello, 1978: 141-2), que certamente visava à produção de curtas metragens de caráter laudatório às iniciativas governamentais assim como reconstituições históricas como as dirigidas por Mauro para o INCE.

Aos poucos, o governo instituiu mecanismos como as premiações para filmes de curtas e longas metragens, promovidas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do qual *Aves sem Ninho* conquistaria o terceiro lugar. (O Estado de São Paulo, 1/1/42)

Tal promoção, sem dúvida, torna-se mais explícita na produção de curtas metragens informativos ou nos filmes científicos e educativos produzidos pelo INCE, porém se torna bem menos evidente com relação à produção ficcional. O mesmo pode ser dito no setor de divulgação-distribuição, onde curiosamente se apresenta uma inversão do que normalmente ocorre entre o que se considera cinema comercial e científico. Na verdade, por conta das iniciativas governamentais, que incluíam uma rede de exibição pública em escolas e outras instituições acadêmicas, pode-se contar com um cinema educativo e científico muitas vezes de maior penetração junto ao público, mesmo restrito ao meio acadêmico, ao qual o cinema comercial jamais ousara sonhar. Muitas das produções deste último gênero eram lançadas em uma ou poucas salas de segunda linha e não permanecia em cartaz durante muito tempo, o que pode ser aplicado certamente no caso de *Argila* de Humberto Mauro. De todo modo, cumpre não esquecer que nem mesmo em regimes totalitários, em que a produção cinematográfica era cerceada em todos os níveis pela censura, conseguiu-se subjugar por

¹⁹ Embora se possa pensar que tal legislação foi restrita ao período ditatorial no Brasil, a legislação que veio logo a seguir, promulgada já em 1945, praticamente mantém todos os itens da anterior. Cf. em Mello (1978)

completo significações que se contrapõem às suas ideologias²⁰. No Brasil, certamente, até mesmo produções condizentes com uma “nação consensual”, como os melodramas que abordo, podem conter dimensões que extrapolam em muitos tais restrições, mesmo que involuntariamente, em seus próprios corpos narrativos.

2.2 Melodrama e Cinema ²¹

Pretendo fazer alguns comentários que dizem respeito à constituição do melodrama, sua relação próxima com o cinema, tendo em vista o que Elsaesser (1987) considerou, em seu influente artigo a respeito do gênero, sobre a necessidade de tal comentário justamente por todos possuírem alguma idéia - e eu poderia acrescentar vaga - sobre o significado do termo “melodramático”.

Diversos autores apontam o surgimento do melodrama por volta dos últimos anos do século XVIII e início do XIX, enquanto forma dramática que possui grandes paralelos com as mudanças sócio-políticas vivenciadas pelos países europeus, sobretudo a França, após a Revolução Francesa²². René Charles Pixierécourt é o prolífico nome inicialmente associado ao gênero, cuja ascensão é possibilitada por novas leis que dão mais ampla liberdade à produção de espetáculos teatrais, limitada anteriormente aos espetáculos aprovados pelo Rei.

O surgimento desse novo teatro, de grande prestígio popular traz, entre muitas outras, duas dimensões particularmente interessantes, que teriam enorme influência sobre o espetáculo cinematográfico surgido pouco mais de um século depois. Vem ao encontro dos anseios de um pensador como Diderot por produzir um teatro centrado na “cena” mais do que no texto escrito, como era prática comum no teatro clássico francês. E, não menos importante, era um espetáculo bem mais democrático, já que embora inicialmente fosse assistido somente por classes mais populares, posteriormente chegou a ser remodelado para

²⁰ Para um painel detalhado sobre o papel da censura nazista na produção cinematográfica que era, ao contrário da brasileira, centrada sobretudo no período de pré-produção de um filme, cf. Welch (1983).

²¹ Esse tópico deve, em grande parte, as anotações, discussões e sugestões bibliográficas levadas a cabo na disciplina sobre Nelson Rodrigues no cinema, ministrada pelo prof. Ismail Xavier, na ECA-USP, no primeiro semestre de 2005.

²² Brooks (1995), autor tido como referencial para os estudos contemporâneos do gênero, chega a ser criticado por sua incisiva demarcação histórica que identifica o surgimento do melodrama com a decadência do Antigo Regime e a ascensão da burguesia na França posterior à Revolução Francesa.

incorporar igualmente públicos mais sofisticados, numa estratégia que o cinema tentará repetir de modo semelhante. Como afirma Brooks (1995: 15)

Ainda que suas [do melodrama] implicações sociais possam ser tanto revolucionárias quanto conservadoras, são, sem exceção, radicalmente democráticas, esforçando-se para se tornar claro e compreensível para qualquer pessoa. Nós podemos legitimamente reivindicar que o melodrama se tornou o principal modo de tornar operacional e explícita a essência do universo moral de um período pós-sagrado.

A trama narrativa do gênero melodramático é conhecida por uma série de estratégias que procuram despertar reações emocionais mais urgentes que a reflexividade pretendida pelo teatro que lhe antecedeu. Nesse sentido, não são incomuns os chamados “golpes de efeito” (*coups de théâtre*), em que mudanças bruscas se sucedem nas narrativas, muitas delas oriundas de instâncias que somente poderiam ter como origem motivações extra-diegéticas, como a providência (princípio do *Deus Ex-Machina*). Existe um transbordamento, uma estética do excesso, que vai das interpretações dos atores, que transformam seus corpos em meios de expressão dramática aos recursos cenográficos, de iluminação, enfim visuais, assim como igualmente sonoros, acentuados pela música (o *melos* do melodrama), comentários para as cenas dramáticas. Pode-se, de certa maneira, frisar que o caráter audiovisual do espetáculo melodramático antecipará muito do que virá a ser desenvolvido como recurso padrão para os espetáculos surgidos ao final do século XIX, aos quais o cinema se incorpora. Isso fica bastante evidente nessa rubrica de um espetáculo teatral da autoria de Pixierécourt, *La Tête de Mort* (1827) citada por Thomasseau (2005: 130):

Escuta-se o ruído do Vesúvio aumentar [...]. Estrondos vulcânicos rasgam a atmosfera. Arpeya e os bandidos voltam sobre seus passos, perseguidos pela lava. Mulheres, crianças e velhos, surpreendidos pela erupção, procuram um abrigo entre as ruínas [...]. Uma torrente de lava precipita-se das alturas à esquerda, dentro das escavações do fundo [...]. A lava transborda e avança pela grande rua que ela inunda. Um arbusto plantado perto da tumba é ressecado pela torrente incandescente [...]. O palco é inteiramente inundado por esse mar de betume e de lava. Uma chuva de pedras incandescentes e transparentes e de cinzas cai de todos os lados [...]

Fica mais que nítida, nessa passagem, a prevalência da preocupação com o áudio e o visual que com o literário, sendo tal referência perfeitamente cabível, por exemplo, para um roteiro de um filme contemporâneo que tenha como principal atração os efeitos especiais.

Tampouco se pode pensar esse fascínio pelo visual como exclusivo do teatro. Nesse sentido, tanto a literatura de Henry James quanto, posteriormente, a teoria de Percy Lubbock, na década de 20 do século passado, vão acentuar as semelhanças em detrimento das acentuadas diferenças que caracterizam o âmbito visual do literário, através de metáforas com o teatro e as artes pictóricas. Não chega a ser um caso isolado, já que outros nomes influentes da teoria da narração como D.W. Harding, Norman Friedman e Wayne Booth também o farão. Elizabeth Bowen, chega ao ponto de considerar que o romance possui um olho semelhante à câmera, e o novelista evocaria não um pintor, mas um realizador de cinema (Bordwell, 1985). Cumpre salientar que no caso de James tal se dá no período anterior e simultâneo ao surgimento do cinema, o que demonstra um interesse crescente pelas imagens que já vem de bem antes, indo desde os experimentos técnicos com a *camera obscura* até as experiências mais recentes com o daguerrótipo, a fotografia, as ilustrações dos jornais, os novos sistemas de identificação policial, os cartazes publicitários, etc. Para não falar igualmente das diversas técnicas de manipulação de imagens que surgiram no período mais ou menos equivalente ao do cinema.²³ Voltemos ao melodrama.

O melodrama tem sua longevidade atribuída a, pelo menos, duas características fundamentais. Primeiro, o fato do gênero tocar em pontos de fácil apelo ao grande público como os sentimentos mais imediatamente impactantes, notadamente os relativos aos dramas familiares e afetivos. Existe uma prevalência, portanto, de um foco das motivações dos personagens serem de cunho mais pessoal que social. Quanto ao impacto, traduzido em frases de efeito conjugadas com uma acentuada presença do corpo dos intérpretes - que pode traduzir o que não poderia sê-lo de outro modo - sobre motivações cruciais ao destino dos personagens ou de entes amados, faz com que o gênero seja considerado um tanto

²³ Com relação ao crescente interesse pelo visual na sociedade européia do século XIX cf. CHANEY, L.;SCHWARZ, V. (2001); quanto aos diversos mecanismos contemporâneos ao surgimento do cinematógrafo existe uma vasta bibliografia que normalmente os rotulam dentro de um período chamado de “pré-cinematográfico”.

quanto dessublimador, pondo na fala e nos atos dos personagens tudo que seria recalçado em um drama de cunho mais realista²⁴.

Outro fator que pode ser observado é o de sua adaptação ou mescla com subgêneros, estilos, temáticas, universos culturais os mais distintos. O que demonstra que, longe das pretensões universais da tragédia, o melodrama se destacou como freqüentemente endereçado a um público específico, fosse as mulheres, uma classe social, a burguesa, como quer Williams (1987) ou – eu acrescentaria – a uma nação.

A caracterização das personagens é bastante superficial, focada sobretudo nas suas características externas, na tentativa de expressar sua interioridade mais profunda, tal como na tragédia moderna²⁵, gênero ao qual o melodrama vem sempre a ser comparado. Não existem tampouco, conflitos acentuados entre o personagem e o papel social que dele é esperado, como naquela, sendo os personagens basicamente a afirmação contínua de seus ideais, encarnados nas figuras polares do Bem e do Mal. Inexistem, portanto, meios tons na definição do caráter das mesmas.

Não há como deixar de frisar, igualmente, a vitimização como característica do herói, e o motor da intriga, sendo gerado e administrado pelas artimanhas do vilão, não por acaso sendo esse herói-vítima de uma origem social plebéia e o seu carrasco, de origem ou pelo menos traços aristocráticos, notória referência pejorativa ao universo do Antigo Regime. A estruturação da fábula no melodrama requer muitas vezes a complexidade que é negada à psicologização dos personagens, daí a freqüência com que as mudanças bruscas ou reviravoltas (*turning points* na literatura inglesa) se sucedem, em detrimento de qualquer

²⁴ Embora, ao mesmo tempo, contraponha a esfera da sexualidade à da sociabilidade, pagando sua dívida com a sociedade patriarcal que o gerou, ainda quando enfatize a revolta das gerações mais jovens contra tais valores, como, por exemplo, na produção cinematográfica norte-americana dos anos 1950. Nessa última, no que diz respeito sobretudo à insegurança e ao desconforto dos herdeiros masculinos em adotarem os mesmos valores da geração anterior e dos femininos com relação à sexualidade reprimida e os papéis restritos a elas endereçados. De qualquer maneira, ao final uma nova ordem será estabelecida em que homens e mulheres, mudadas algumas particularidades se muito, mesmo não sendo necessariamente os herdeiros biológicos do velho patriarca decadente e geralmente já morto ao final da narrativa, assumirão o legado do mesmo. Aos que insistem na insegurança sobre qual rumo tomar ou em uma sexualidade “desviante”, no caso das mulheres, não resta alternativa, senão sucumbirem igualmente à decadência e até mesmo a morte. Cf. Rodowick (1987)

²⁵ Moderna para diferenciar da tragédia clássica, grega, como no teatro elizabetano de Shakespeare. Não entro no mérito da discussão sobre a possibilidade ou não da experiência trágica na contemporaneidade, tal como defendida, por exemplo, por Williams (2002) e negada por outros autores como o próprio Brooks (1995).

pudor de verossimilhança. A roda da fortuna faz com que a sorte oscile e gere grande parte de tais mudanças²⁶.

Porém, de tudo que foi caracterizado do gênero, como já ressaltado, nada o aproxima mais do cinema que sua preocupação maior com a construção cênica do texto literário, a ponto de Victor Hugo, um de seus mais bem sucedidos realizadores no século XIX, afirmar que “a tragédia apela ao coração; a comédia, à mente e o melodrama aos olhos.” (Huppés, 2000: 99). Essa preocupação com o olhar diz respeito tanto à construção do espetáculo em si, direcionado principalmente ao olhar dos espectadores, num crescente apelo que em seu auge levava em conta a apresentação de diversos efeitos especiais no palco, quanto na própria diegese, onde muitas vezes o conflito surge a partir do olhar de uma determinada cena por certo personagem.

Não é gratuita, portanto, a aproximação do melodrama com o cinema, meio que parece provocar uma revitalização do gênero junto às massas, no cenário do final do século XIX para o início do seguinte. A partir de então, o cinema se imporá sobre diversas outras formas de espetáculo semelhantes, tanto oriundas do teatro, quanto de mecanismos semelhantes ao próprio cinematógrafo, incorporando em suas produções muito do que no mundo do espetáculo era então associado à esfera do entretenimento e da diversão, como o *vaudeville*, o *music-hall*, mais que à reflexividade e credibilidade artísticas.

Griffith, novamente, vem a ser a referência inicial mais importante dessa primeira fase do gênero no cinema. Em filmes como o já mencionado *The Girl and Her Trust* (1912), o cineasta faz uso da recente descoberta da montagem paralela para acentuar o drama da jovem mulher vítima de assalto. Alternando planos [Anexo I] do esforço da última, para barrar o avanço dos ladrões e os mesmos do outro lado da porta ou ainda a perseguição final dos bandidos em que se alternam planos deles com a heroína seqüestrada em um trole e as “forças do bem e da justiça” em uma locomotiva. Porém mais afinado com nossa discussão sobre o olhar e o melodrama certamente é *The Drunkhard's Reformation* (1909), em que um homem alcoólatra vai ao teatro com sua esposa e assiste a um melodrama sobre a regeneração de um alcoólatra no palco. Chocado em identificar o

²⁶ Elsaesser (1987:46) afirma que tal instabilidade dos personagens antes de se transformar em um cacete meramente narrativo, era na origem uma forma de criticar o quanto as liberdades civis do indivíduo eram precárias diante das instituições feudais.

sofrimento imposto à sua própria família, o homem opta pela regeneração. Difícil um exemplo mais rico de um jogo especular de olhares, em que a identificação do personagem com o que observa no palco tem como óbvia meta criar uma identificação com a situação semelhante por parte das platéias dos cinemas, observadoras tanto do drama no palco, quanto do personagem que o observa.

Pensar o melodrama na dimensão dos gêneros é pensar na imensa carga de subjetividade que se encontra atrelada, tanto à definição de melodrama, quanto dos próprios gêneros, todos passíveis de sofrerem definições variadas, a partir de cada momento histórico ou do ponto de vista de quem se detém a uma determinada obra, como afirma Rubío (2004).

No campo específico do cinema, Rubío demonstra que a delimitação do melodrama mais ou menos como conhecido nos dias de hoje é uma construção que se torna mais evidente somente por volta da década de 1970. As definições para o termo tanto nos idos do cinema quanto em meados do século abrangiam filmes que hoje são definidos como gêneros relativamente bem rotulados pelo público e pela crítica como o filme de guerra e o *noir*. Mais importante, no entanto, seria pensar, partindo das considerações de Rubío, ao menos duas concepções básicas do termo melodrama para o estudo em questão. Uma mais ampla, que o dimensiona ao lado da comédia como uma “narrativa geral”, da qual praticamente todos os gêneros sofrem influência ou se apropriam em alguma dimensão de suas características. Enquanto narrativa geral um tema que Rubío afirmou ser caro ao Griffith dos primeiros anos de carreira, o da família burguesa ameaçada por um elemento exterior e de sua luta para recobrar a estabilidade original, pode servir, em medidas diversas, como mote para situações dramáticas de gêneros os mais diversos como o *western*, como no prólogo de *Rastros de Ódio* (1956), de John Ford, ou o filme de suspense *Horas de Desespero* (1955) de William Wyler.

Em sua dimensão mais específica, por sua vez, o melodrama seria esse gênero vinculado sobretudo ao imaginário feminino, não só por ter geralmente, como protagonistas figuras femininas, como pelas angústias e desejos trabalhados serem reflexos de tais protagonistas, em filmes como *Stella Dallas* (1937), de King Vidor ou *Imitação da Vida* (1958), de Douglas Sirk.

Algo que Singer (2000: 6) e Brooks (1995) também fazem questão de enfatizar ao distinguirem o melodrama enquanto “modo dramático” e “modo imaginativo” respectivamente, cuja inserção se faz presente na quase totalidade dos gêneros cinematográficos e sua definição enquanto gênero e seus subgêneros específicos.

Ainda que o melodrama seja sobretudo associado a um estilo clássico de cinema em contraposição a um cinema moderno, deve-se levar em conta que o cinema moderno esteve longe de passar ao largo do melodrama, seja em sua própria fonte maior no pós-Segunda Guerra, na escola neo-realista (notadamente os filmes de Vittorio de Sica) ou ainda realizadores influenciados pelo movimento italiano como o indiano Satyajat Ray ou o brasileiro Néelson Pereira dos Santos²⁷, ambos nos anos 50. Seja ainda na sua reapropriação satírica com Andy Warhol ou política com Fassbinder, respectivamente nos anos 60 e 70.

Ao longo do século XX, mesmo o melodrama cinematográfico “canônico” demonstrou suas capacidades de se metamorfosear, quicá se aproximando da sugestão de Peter Brooks da cultura contemporânea ser profundamente melodramática. Nos anos 1980 e 1990, aproximando-se do o realismo, corrente estética da qual o melodrama clássico era considerado antípoda, no cinema dos britânicos Ken Loach e Mike Leigh, entre muitos outros. Nos anos 1970, o prolífico cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder conseguiu realizar a mescla aparentemente impossível entre filmes com uma estrutura mais próxima de um distanciamento emocional e o melodrama. Nos anos 1950, vivenciou sua maturidade nos Estados Unidos, nos filmes de cineastas como Nicholas Ray, Vincent Minnelli e Douglas Sirk, em que gradativamente se sente a passagem de explicações providenciais para interpretações psicológicas²⁸ norteando as atitudes de heróis e vilões, demonstrando uma atualização com relação à verossimilhança e aos valores de uma geração cada vez menos influenciada pelos valores morais religiosos e cada vez mais próxima da sociologia e

²⁷ Com relação ao último realizador, ver considerações sobre elementos melodramáticos de seu primeiro filme em Sadlier (2003:16)

²⁸ O interesse pela psicologia, particularmente psicanálise, em boa parte acoplada com a psiquiatria logicamente não era particular ao melodrama, mas à cultura geral da sociedade americana. No campo específico do cinema, igualmente, encontrava-se longe de ser interesse restrito ao gênero, já que segundo um estudo citado por Walker (1987), em 1955, por exemplo, um em cada dez filmes produzidos no país tinha um psiquiatra ou descrevia algum problema psiquiátrico. Como em 80% dos casos os psicanalistas americanos eram igualmente psiquiatras, segundo novamente Walker, não é de estranhar que a figura do psiquiatra também possua um discurso psicológico ou até mesmo psicanalítico, e não deixa de ser sintomático que a própria autora não faça uma distinção evidente entre esses papéis em seu próprio artigo, que se intitula *Hollywood, Freud and the Representation of Women*.

da popularização de Freud. É igualmente a década do melodrama canônico indiano, este sim ainda profundamente marcado por uma visão de mundo mais providencialista. No México, já a partir dos anos 30, converte-se “numa estética capaz de trabalhar valores que sustentariam a sociedade burguesa que se projetava a partir da Revolução.” (Bragança, 2003) Na década de 1930 e 1940, por fim, acompanhou o contexto sócio-político de acirrada divisão ideológica no mundo, sendo aliado de estéticas nacionalistas em países como Alemanha, Itália e Brasil. Em todos os três países, raros foram os exemplos de filmes de temática abertamente propagandista das ideologias então correntes. Antes, a estratégia foi a sua utilização, por seu comprovado sucesso com o grande público, para transmitir mensagens subliminares ou espetáculos mais próximos de um escapismo inócuo que procurasse afastar do público qualquer menção aos temas sociais mais conflitantes da realidade social vivida. Aqui, particularmente, entra em cena o melodrama nacionalista ou sua direta influência nas produções que virei a discutir, e o contexto histórico no qual foi gestado.

2.3 O Melodrama Nacionalista no Brasil

Talvez seja interessante pensar a tradição teatral do melodrama como a matriz mais próxima do seu desdobramento posterior no cinema, mais que sua presença ocasional no romantismo literário brasileiro. Senão enquanto referência direta, torna-se interessante pensar que, diferentemente da literatura, o teatro teve que lidar com situações semelhantes à que o cinema posteriormente se depararia, como a que diz respeito ao caráter da própria encenação.

Uma figura que pode ser considerada referencial no melodrama teatral brasileiro é a de Martins Pena (1811-1882), cujos espetáculos incorporaram todos os cacoetes do gênero, recusados por seu predecessor Gonçalves de Magalhães, ainda por demais preso às convenções do teatro neo-clássico. Pena, sem temor do excessivo, utiliza-se da “profusão de cacoetes, de máscaras, de moças raptadas e encarceradas pelo vilão (‘ela será minha ou da morte’), de impressões diabólicas (‘por Lucífer’) que despertam ‘Trovoada ao longe’ como até mesmo o batido recurso do reconhecimento da filiação através de um providencial medalhão – recurso que chegou a receber a denominação genérica no teatro francês de *la croix de ma mère* (Prado, 1996: 64). Ou ainda o final com o não menos

recorrente *tableaux general* (Idem: 68), ou seja, a imobilidade dos atores no palco, para enfatizar o clímax dramático.

Gonçalves Dias, por sua vez, afastar-se-á do melodrama ao ser influenciado por modelos mais cultos e igualmente da tragédia, ao preferir a prosa à poesia, instituindo o drama romântico, equivalente à altura de nossa literatura romântica, e igualmente sem o menor acanhamento de apresentar sua recriação do mediavalismo pela matriz romântica, como na Europa:

Tirando-se poucas exceções, poder-se-ia dizer, generalizando, que tais peças se passam na Europa, quando não especificamente em Portugal. Contemplam o passado, não o presente, centrando-se sobre o período que vai do declínio da Idade Média até o alvorecer das nacionalidades modernas. Regem-se no campo social e moral, pelas leis da cavalaria, revistas e embelezadas pelo Romantismo. (Prado, 1996: 89-90)

Esse pequeno desvio da rota do melodrama para me referir ao drama romântico diz respeito ao fato que diversas correntes teatrais do século XIX, não estritamente melodramáticas, foram influenciadas em parte pelo gênero, como é o caso não só do drama romântico, mas particularmente do drama histórico nacional, a exemplo de Castro Alves. (Prado, 1996: 195). Em sua peça *Gonzaga* (1866), sobre os inconfidentes, tampouco faltava o artifício de *la croix de ma mère*:

Na peça, um velho liberto, Luís, passa a vida a procurar a filha, que o seu antigo dono vendera ainda pequenina. E a filha, Carlota, que era escrava, vive a buscar o pai, que estava quase ao seu lado, embora nenhum dos dois soubesse disso. Só tarde demais se reconheceriam como pai e filha, graças a um rosário de prata que, antes de morrer, a mãe da menina lhe dera. (Costa e Silva, 2006: 68)

Ou ainda “personagens a se esconderem atrás de cortinados, para revelar a verdade no momento propício.” (Costa e Silva, op.cit).

No cinema nacional, o gênero foi um dos mais recorrentes na produção do período mudo, estreando no sonoro com *Honra e Ciúmes* (1933), de Antônio Tibiriçá, em que o protagonista, enriquecido após o casamento por conta de uma herança familiar, assassinava

sua esposa russa que o traía com um dos muitos homens que a assediavam, clamava por sua própria condenação, mas era absolvido. *Bonequinha de Seda* (1936), de Oduvaldo Vianna foi o maior sucesso de bilheteria da década (Demasi, 2001). É curioso perceber, no entanto, que em um melodrama nacionalista como *Alma do Brasil* (1932), de Líbero Luxardo, mescla de documentário e reconstituição histórica sobre o episódio da Retirada da Laguna na Guerra do Paraguai, ainda possa ser sentida toda a dimensão da influência de Griffith, mesmo que tardia. Filme mudo, faz uso carregado da expressão do corpo, certamente excessivas para os próprios padrões melodramáticos já então vigentes, inclusive nas produções do próprio Griffith, fazendo igualmente uso da montagem paralela em uma das seqüências [Anexo I] finais para acentuar o drama de uma mulher na situação iminente de perder sua criança em um incêndio. Como nos filmes do mestre norte-americano, embora distante da mesma competência, existe toda uma sentimentalização do conflito presentes, seja no parnasianismo ufano dos intertítulos, na citada seqüência da mulher e sua criança em situação de perigo mortal, seja na elegia grandiloqüente ao herói militar Camisão. Ou seja, como em Griffith, a dimensão pessoal e a bravura épica apagam qualquer possibilidade de uma compreensão mais complexa das motivações da guerra.

Na década de 1940, ocorre um ciclo de produções de exaltação nacional de viés melodramático. Apesar desse conjunto de filmes ter sido pensado para exaltar o país, acredito que não se pode adequar essa produção – que inclui *Aves sem Ninho* (1939), de Raul Roulien, *Argila* (1940), de Humberto Mauro, *Romance Proibido* (1944), de Adhemar Gonzaga e *Caminho do Céu* (1943), de Milton Rodrigues, película que não mais existe – a definição de uma produção nacional-popular sem restrições, já que tais movimentos nacionais populares clamavam por uma certa autenticidade cultural, o que parece muitas vezes ser ofuscado pela dimensão melodramática na produção em questão. No entanto, comparado com a produção italiana contemporânea, mesmo se distanciando, por exemplo, da proposta e resultado final dos filmes neo-realistas, que lhe são, inclusive posteriores, tampouco me parece que se aproxime, ao menos em termos formais, dos filmes de ficção produzidos durante o regime fascista na Itália. Do mesmo modo tampouco parecem se assemelhar às produções de propaganda do governo salazarista ou nazista em Portugal. Quanto aos últimos só posso afirmar de forma especulativa já que meu conhecimento dessa produção não vai além de vagas referências escritas e de alguns trechos dos filmes alemães

de propaganda²⁹. A opção pelo melodrama ou comédia (nesse sentido, pode-se pensar em produções contemporâneas como *Berlim na Batucada*, produzido pela Cinédia, companhia que também produziria o melodrama *Romance Proibido* no mesmo ano), enquanto exaltação dos valores nacionais, tampouco propõe algum tipo de aproximação com a produção britânica da época. Essa última era uma das poucas a ter um direcionamento do próprio governo que evitasse o sensacionalismo, o melodrama e as atitudes heróicas em benefício de uma produção mais realista e calcada no cotidiano do “homem comum”, apesar do comprovado sucesso proporcionado pela fórmula que unia guerra e melodrama com *Ships with Wings* (1941) (Enticknap, 2000: 212). O filme, que unia propaganda de guerra, auto-sacrifício e um protagonista aviador possui seus paralelos com *Caminho do Céu* (1943). Por outro lado, não há como não identificar traços comuns dessa produção brasileira com a italiana ou alemã, como a idealização de heróis, que serviriam como modelos nacionais, nos protagonistas, a exaltação de ícones associados com a identidade nacional, de uma cultura autêntica fincada sobretudo no campo ou na presença da dimensão do sacrifício. E isso não se dá à toa, no sentido que a própria concepção de nação, que vem a ser pensado pelos ideólogos do Estado Novo, é diretamente influenciada pelo modelo romântico alemão e por sua tendência “a rejeitar a liberdade individual como princípio fundador da nação” (Oliveira, 1990: 31), mais que a vertente francesa, menos cultural e mais política, embasada sobretudo no conceito de contrato social.

No contexto histórico em que os filmes a serem estudados nos capítulos seguintes foram realizados, já se pressupunha um diálogo intenso e duradouro do público brasileiro com o gênero melodramático, seja através de seus modelos literário e teatral, seja ainda através do meio de comunicação de maior influência então – o rádio, cuja primeira radionovela data de 1941, ano anterior ao lançamento de *Argila* – ou do próprio cinema.

²⁹ O percurso do filme alemão de propaganda, do início da década de 1930 até meados da década seguinte, acompanhando a ascensão e queda do nacional-socialismo é o tema do documentário *O Mito da Eterna Beleza (Ewige Schönheit, 2003)*, com direção de Martin Schwierin. Uma comparação entre a produção dos filmes educativos produzidos pelo INCE e pelo instituto italiano que serviu de modelo ao INCE, o LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa) italiano é o tema de doutorado em história social em curso de Cristina Souza de Rosa na Universidade Federal Fluminense. Quanto à produção portuguesa de propaganda era bem mais marcadamente didática, ou ao menos o que se pode inferir do filme mais importante dos primeiros anos do salazarismo, *A Revolução de Maio* (1937) de Antonio Lopes Ribeiro. Essa última referência devo a exibição de cenas e a comunicação de Wagner Pinheiro Pereira no XVIII Encontro Regional da ANPUH, realizado em Assis em julho de 2006.

Sob a perspectiva política, talvez nenhum outro gênero fosse mais adequado, ao menos potencialmente, na transposição de um imaginário político do regime varguista³⁰, no qual segundo Salles Gomes (1994), propunha-se uma “troca” na qual Vargas oferecia direitos trabalhistas e amor e pretendia, como retorno, ser amado pelo povo brasileiro. Ou seja, tal e qual no melodrama, os sentimentos ganham uma dimensão que sobrepuja qualquer pretensão maior de distanciamento crítico, ao menos por parte dos enunciadores. Nesse sentido, é bastante curioso se perceber o mesmo movimento que guia os padrões dos sentimentos considerados positivos e negativos do melodrama na construção do próprio mito de Vargas, que é sempre associado ao sentimento de amor e distanciado da paixão. Assim, muito tipicamente, afirma um autor da época sobre Vargas que “o seu *amor* à pátria é alguma coisa da crença que alumia e não da *paixão* que cega” (Alvimar Silva apud Capelato, 1997: 234, grifos da autora) Ou seja, enquanto um sentimento considerado afetivamente produtor e ordeiro, bem vinculado ao nosso ideário positivista, ao contrário da paixão desmesurada, que pode ser associada às revoluções (associada, no momento, sobretudo a malfadada Revolução Constitucionalista de São Paulo em 1932). Quanto aos sentimentos que pretendem encobrir o distanciamento crítico na produção em questão, cabe em parte a nós, pesquisadores, essa tarefa de desvelar o que há encoberto, assim como perceber de que modo se configura essa relação entre imaginário político e situações construídas pelas fábulas em cada trama particular.

Pretendo me deter em um momento histórico em que o cinema produzido no Brasil, grosso modo, não poderia se enquadrar à perfeição na definição de identidade nacional de Aumont & Marie (2003). Ao menos, se levarmos em conta a questão da tematização consciente e de pretensões intelectuais com que Bernardet (1995) auferiu chancela ao que seria passível de ser considerado como representativo de uma identidade nacional.

Porém o mesmo não pode ser dito do ciclo de filmes a ser estudado, carregado de significados, conscientes ou não, que fazem referência a uma potencial brasilidade autêntica e do contexto histórico no qual foram produzidos e, portanto, passíveis de se integrarem nas definições tanto dos autores franceses quanto nas de Bernardet.

³⁰ Não se deve esquecer de outra “conveniência” que o gênero melodramático potencialmente oferecia à diegetização das mensagens ideológicas na produção analisada, o da própria missão moral e civilizatória que se encontrava presente já no cerne de sua própria constituição como destaca Thomasseau (2005: 47-8).

“...o estrangeiro somente vinha filmar entre nós o que não prestava, miséria, favelas, etc.”
(Adhemar Gonzaga in Gonzaga, 1989: 17)

Capítulo III – *Romance Proibido* ou a Paixão Vence a Nação.

3.1 O Homem-Cinema

Entusiasta do cinema desde a mais tenra infância, Adhemar Gonzaga (1901-1978), compartilhava tal interesse com a arte da caricatura. Posteriormente, enquanto jornalista trabalhou na revista *Para Todos*, porém desgostoso do modo como o cinema era encarado pela revista, acabou convencendo seu editor, Mário Behring, a lançar uma revista exclusivamente de cinema. Em março de 1926 surgia a *Cinearte*, de duradoura e influente vida no restrito meio cinematográfico de então, sendo de fundamental importância notadamente para a carreira de Humberto Mauro. Foi a partir de sua revista que Gonzaga sentiu que o passo natural seguinte seria o ingresso na produção de cinema. Antes de produzir, viaja para os Estados Unidos em várias ocasiões a partir de 1927, onde ao mesmo tempo em que se interessa das novidades técnicas trava contatos com várias celebridades do momento, que se tornarão motivo de comentário para sua revista, como Charlie Chaplin, Stan Laurel & Oliver Hardy (conhecidos no Brasil como O Gordo e o Magro) e Jean Harlow. Sua primeira participação em termos de realização cinematográfica foi na direção de *Barro Humano* (1929), produzindo a seguir filmes dirigidos por Humberto Mauro e Luiz de Barros, em que também trabalhava como argumentista e co-roteirista.

Antes mesmo do contato com Mauro, Gonzaga e os jornalistas de *Cinearte* já tinham se arvorado em verdadeiros “juízes” do que seria um filme brasileiro “digno”. No momento, estava em evidência o que se conhece hoje como Ciclo do Recife, tendo sido concluídas 7 películas em um único ano, fato praticamente inédito da cinematografia brasileira. Porém, quando eram produzidos filmes que não correspondiam às exigências do que o grupo considerava como “cinema de qualidade”, não se esquivavam de serem não só paternalistas quanto até mesmo normativos e impositivos. Assim Gonzaga escreveu: “Pernambuco nos tem dado trabalho mas não descansaremos enquanto não estabelecermos a ordem.” (*Para Todos*, 15/01/1925 apud Gomes, 1974: 305-6)

Desde as suas incursões críticas mais precoces, o tipo de filme que Gonzaga certamente antagonizava era aquele que como “o estrangeiro somente vinha filmar entre

nós o que não prestava, miséria, favelas, etc.” (Gonzaga, 1989: 17). Contra esse tipo de produção, Gonzaga era favorável à utilização de aspectos “fotogênicos” do país, onde notadamente as imagens de pretos e índios não eram bem vindas, já que potencialmente denegridoras do país.

Entre as principais preocupações no que diz respeito à “fotogenia” de um filme havia de ser a elaboração de cenários luxuosos e um universo diegético socialmente elevado como explicita Gomes (1974), sendo uma relação de quase inter-dependência. Do mesmo modo que a presença de personagens de nível relativamente abastado justificaria a presença de cenários luxuosos, mais próximos do modelo dos filmes americanos, a exibição de cenários requintados se tornava elemento tão importante ou mais que a própria narrativa, sendo um elemento a ser levado em conta já na elaboração do próprio argumento.

Também se faz necessário o uso de uma certa “malícia”, “sex appeal” nos enredos e, evidentemente, uma imitação do modelo do *star system*, ao qual a própria Cinearte seria um dos maiores veículos, publicando fotos de estrelas e galãs do cinema nacional.

A defesa de Gonzaga por uma indústria fincada no cinema “posado”, portanto, está eminentemente associada com as características acima descritas, preocupadas inerentemente com valores de produção como cenografia e estrelato, em suma o que chama de “fotogenia”. Evidentemente, tal fotogenia potencialmente era mais fácil de ser controlada no universo diegético dos estúdios e locações escolhidas cuidadosamente que nos chamados “naturais”, pejorativamente também conhecidos como “cavações”, filmes não ficcionais em que registros de características “incômodas” de nossa sociedade poderiam até mesmo inadvertidamente se fazerem presentes na imagem.

A influência de Gonzaga sobre Mauro também merece ser comentada. A partir de 1926, quando Gonzaga toma conhecimento do ainda recente filme de Mauro, *Na Primavera da Vida*, tal influência já será exercida. Assim, no “filme seguinte ele [Mauro] já se preocupa em atenuar a pobreza de *Na Primavera da Vida* que desagradou ao novo mestre, introduzindo tomadas de um sítio moderno e confortável nos arredores de Belo Horizonte.” (Gomes, 1974: 451) Em sua perspicaz análise, Gomes traça a linha evolutiva da influência de Gonzaga sobre Mauro através da ascensão social do personagem do “pai nobre” nos quatro filmes produzidos em Cataguazes: “Um modesto vigia fiscal vira sitiante abastado

que se transforma em usineiro burguês até se metamorfosear finalmente em aristocrata industrial.” (Gomes, op.cit.)

No final da década de 1920, Gonzaga se encontrava assoberbado por projetos diversos como a direção dos filmes *Lábios sem Beijos* e *Saudade* e planos para a criação de um estúdio cinematográfico, o que acabaria implicando em convidar Mauro para a direção do primeiro. Quanto ao estúdio, inaugurado em São Cristóvão, nos idos de 1930, tornar-se-ia uma primeira experiência de maior vulto no sentido de industrialização de nosso cinema. O estúdio, batizado como Cinédia, produziria 93 longas-metragens e quase mil curtas até a paralização temporária de suas atividades em 1951, quando Gonzaga tenta transferi-lo para São Paulo, reconstruindo um novo estúdio no Rio, agora em Jacarepaguá, em 1956, em atividade até hoje (Gonzaga, 1989: 48).

A importância absoluta da Cinédia no panorama cinematográfico brasileiro dos anos 1930 é bem descrita nesse trecho de Gomes (1996: 73):

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de ‘chanchada’.

Para além de todas as suas ocupações na produção de filmes e da revista de cinema, e de sua cruzada por uma estética fotogênica para nosso cinema, Gonzaga ainda se tornou porta-voz da classe dos produtores junto ao governo. A descrição de um encontro que teve com o então líder da nação é saborosa e sintomática da relação vivenciada entre a classe cinematográfica e o poder, ainda que fantasiosa:

Com a Revolução de 1930, o ambiente se tornou mais propício para chamar a atenção do governo para o problema do cinema. Depois de muitas tentativas e algumas viagens a Petrópolis, conseguimos ser recebidos no Rio Negro, com a cumplicidade de um veterano jornalista.

Getúlio Vargas estava num dos raros dias de mau-humor. Talvez pela nossa insistência, foi bastante áspero e reagiu às nossas reivindicações.

- Que existe para ser protegido? – perguntou.

Perdi a calma e, muito nervoso e malcriado mesmo, fiz uma rápida exposição da situação de desamparo total do cinema:

- Mas é preciso existir! O Senhor fica sabendo....

À saída, os meus companheiros censuraram os meus excessos, dizendo que o meu dedo em riste quase tocara o nariz do chefe de governo, e não compreenderam por que o oficial de Marinha que assistia de longe à nossa discussão não me pegou pela gola para empurrar-me pela porta afora. (artigo não publicado para o Jornal do Brasil, março de 1972 apud Gonzaga: 1989: 112)

É interessante perceber no discurso de Gonzaga uma articulação entre uma produção de cinema “sofisticada” e uma visão da nação equivalente, não sabendo ao certo qual impulsionaria mais o outro rumo a uma verdadeira civilização que não nos envergonhasse perante os estrangeiros com demonstrações grosseiras de “incivilidade” que volta e meia exibiam a produção nacional. Seu voto de fé nesse cinema aparece nesse recorte de uma carta enviada a um amigo que lhe cobra sobre o progresso do cinema nacional:

Neste meu cinemazinho feito nas horas vagas, com passos marcados *para deixar passar estas crises e essas revoluções*, tenho esperança de que farei alguma coisa que no seu devido tempo já se veja como movimento cinematográfico. *É isto o que eu mais ou menos sonho para este meu Brasil tão bonito, tão fotogênico e com tantas probabilidades de ser um país de verdade.* (primeiro grifo do autor, segundo meu) (Gonzaga, 1989: 101)

Há uma evidente articulação entre a precariedade desse cinema “feito nas horas vagas” com um país igualmente precário. Sua utopia é o momento em que o cinema produzido no país deixe de ser esse “cinemazinho”, atingindo uma perícia que não faça feio diante de seu modelo, os Estados Unidos (na continuidade da missiva Gonzaga idealiza tal objetivo para não mais que os “próximos quatro anos”, quando poderá exibir sem vexame uma produção nacional em Nova York não apenas enquanto mera curiosidade) e possa refletir, de modo fantasioso ou não, esse “país de verdade”. Não existe diálogo possível com a realidade concreta do país que não a de uma representação de um mundo cosmopolita, idealizado, a ser atingido para ser considerado como verdadeiro.

No período em questão que mais interessa a esse estudo, a Cinédia, assim como o cinema brasileiro em geral, encontrava entre um de seus maiores obstáculos, a ausência de filme virgem no mercado. Sendo assim, o êxito de ter sido a única companhia a produzir longas-metragens em 1938 (quatro filmes) não se dá na produção de *Romance Proibido*, iniciado em 1939 e finalizado apenas 5 anos após.

3.2 *Romance Proibido*

No filme *Romance Proibido* (1944), Gracia Rangel (Lúcia Lamar) é um tipo sedutor que acaba se envolvendo com Carlos Modesto (Milton Marinho), homem de negócios e morador de uma pequena cidade, que acaba passando temporada no Rio de Janeiro para realizar contatos profissionais. Disposto a viver aventuras amorosas inconseqüentes, Carlos acaba vivendo uma tórrida paixão com Gracia. Enquanto isso, ele inventa desculpas para não retornar à cidadezinha onde vive sua noiva Tamar (Nilza Magrassi), ex-colega de Gracia nos tempos do internato. Sentindo-se culpado com o sofrimento de Tamar após a súbita morte de seu pai em um acidente automobilístico, Carlos resolve retomar a relação com Tamar. Com a desilusão amorosa, Gracia decide dedicar-se à vida profissional de professora. Aprovada em um concurso, vai para a pequena e rural Guarantan, a mesma cidade na qual Carlos e Tamar se preparam para casar, e empreende um projeto de alfabetização exemplar. Aos poucos, transforma uma escola abandonada que servia de estábulo para cavalos em escola exemplar, utilizando-se inclusive de modernos recursos tecnológicos, como projetores de cinema. Tamar tenta reaproximar-se da amiga, que se esquivava por conta de Carlos. Carlos que volta a se sentir perturbado com a presença inesperada de Gracia, faz planos de fuga, mas o carro enguiça no caminho. Tendo tido seu trabalho reconhecido em Guarantan, que se transforma no município com o menor índice de analfabetismo de todo o estado, Gracia recusa a nova proposta de se unir a Carlos e decide ir para uma nova cidade que nem escola possui, para tentar esquecer de vez a sua paixão e não ser um obstáculo ao casamento de Tamar.

Certamente a estrutura narrativa do filme é bastante tosca, com situações que fogem bastante do que possivelmente seria o foco central da mesma: a relação entre Gracia e Carlos, o romance proibido a que faz referência o título, mesmo levando em conta a ausência de cerca de 22 minutos de filme que se perderam dos seus originais 85 minutos de duração. Tal perda, no entanto, foi suavizada pela inserção de momentos em que legendas e

fotogramas remanescentes auxiliam a preencher as lacunas quando de sua restauração e sobre os quais me deterei como material de apoio ainda que evidentemente longe de suprirem as próprias imagens desaparecidas.

Inúmeras são as situações de pouco ou nenhum interesse para o motor da narrativa. A seqüência inicial, que procura representar a chegada do telegrama para Tamar, de seu recebimento em uma agência dos Correios e Telégrafos até chegar às mãos da mesma, passando por situações que estão longe de formar qualquer sentido mais orgânico, como o de um lixeiro flertando com uma enceradeira em uma loja de eletrodomésticos e a conversa entre o porteiro que recebe o telegrama e um amigo soldado. Por outro lado, é problemática para a constituição de uma tensão a ser desenvolvida pelo triângulo amoroso a inexistência de qualquer referência que trace um esboço de intimidade entre Gracia e Tamar no período do internato, sendo Gracia mal percebida nesse momento e toda a narrativa se encontrando voltada para Tamar, que aparentemente seria a protagonista do filme, algo que será desmentido posteriormente quando o filme se detiver na figura de Gracia.

Existem muitos outros exemplos que pouco ou nada se impõem em termos narrativos, mesmo enquanto “cacos” cômicos como a cena na qual Dercy Gonçalves, uma mulher casada, flerta com o amigo de Carlos, Jararaca, numa boate carioca. Ainda que sua motivação seja a pretensa anedota que fará contraponto ao drama ou à situação séria vivida por Carlos, trata-se de uma inserção que se depara com dois obstáculos. Primeiro, a tensão vivida por Carlos entre as duas mulheres ainda não se torna patente, pois ele sequer ainda conheceu Gracia, portanto o eixo dramático da narrativa ainda não se encontra constituído. Depois, o personagem de Jararaca desaparece na mesma rapidez com que surgiu, reaparecendo somente em algum momento que exige comicidade. Com relação à seqüência da viagem não se pode comentar em cima apenas da foto fixa que restou. Mais deslocado ainda parece ser o momento em que Carlos terá que enfrentar desocupados que buscam confusão, seqüência sobre a qual voltarei a me deter. Uma seqüência particularmente se torna interessante em sua pouca interação com o restante do filme que é a do balé inspirado na obra musical *Batuque*, de Alberto Nepomuceno³¹. Interessante porque para além de

³¹ Alberto Nepomuceno (1865-1920), tornou-se um compositor bastante reverenciado à época do Estado Novo, devido principalmente ao fato de ter iniciado uma campanha pelo uso do português nas composições eruditas, assim como fazer referência a temas peculiares a aspectos da cultura brasileira como as

questões relativas à trama, também diz respeito a uma valorização do elemento popular em confluência com os interesses ideológicos do momento.

3.2.1 A Redenção do Popular Através da Arte e da Educação

Fica evidente, ao longo de toda a narrativa, que a representação do popular necessita do auxílio de uma elite ilustrada para poder alcançar outro patamar que o de sua própria brutalidade ou ignorância. Torna-se bastante curioso se pensar o quanto aspectos ideológicos defendidos por certos setores do Estado Novo servirão como verdadeira ponte entre esse povo rude e grotesco retratado por inúmeros filmes produzidos por Gonzaga anteriormente como *Mulher* (1931), de Otávio Gabus Mendes e *Ganga Bruta* (1932), de Mauro e um povo pobre, mas digno, representação antenada com a valorização do elemento popular defendida pelo Estado Novo. E o quanto tanto esse povo rude e grotesco quanto esse novo elemento popular que “se deixa civilizar” estão muito bem delimitados em *Romance Proibido*.

Com relação ao primeiro, o personagem vivido por Grande Othelo pode ser sua representação mais sutil. Ainda que aparentemente sua maior participação no filme hoje seja evocada somente através de duas fotos fixas (Anexo I), o personagem vivido por Othelo está longe de ser traçado como antipático. Guia da carroça que levará Gracia até a residência que a hospedará em Guarantan, sua polidez ao desembarcar com a bagagem de Gracia não esconderá os seus limites. Logo depois de se dirigir às mulheres na sala saudando a distância uma por uma, o narrador faz questão de voltar seu olhar novamente para Othelo e para algo que a anfitriã de Gracia, Dona Zizi e sua filha, concentradas que estão com a chegada da mesma, assim como a própria Gracia, não percebem, o olhar guloso do rapaz (Ilustração 1) para umas bananas que se encontram sobre a mesa. Na próxima vez que se dirige a elas, Othelo já se encontra comendo uma das bananas (Ilustração 2). O que demonstra que sua polidez possui como limite a própria fome e, de certo modo, sinaliza para a precariedade do elemento popular não alfabetizado que não se engajou na agricultura ou deixou de investir na escolaridade.

representações da cultura negra e certas características típicas do Nordeste brasileiro. Não é casual, portanto, que venha a ser apropriado por uma leitura nacionalista e ufana. Sua influência, evidentemente, transcendeu o período a essa leitura efetivada à época do Estado Novo, ainda que seja sob essa mesma chave que o compositor seja evocado no curta homônimo dirigido por Humberto Mauro para o INCE, já em 1950.



Ilustração 1



Ilustração 2

Outros elementos populares que fogem a essa ordem do trabalho ou da educação, no entanto, são retratados com bem menos simpatia e bem mais próximos do grotesco dos que optam pela vadiagem em vez da disciplina do trabalho. É o caso dos bêbados arruaceiros que enfrentam Carlos e um empregado da fazenda. Sua fraqueza de caráter se reproduz, inclusive, em termos físicos, ainda que o enfrentamento aqui seja menos desproporcional que numa célebre seqüência de *Ganga Bruta* (1932), de Mauro³².

³²Na seqüência em questão, o chefe do serviço de uma usina acaba vencendo um grande grupo de operários da mesma, que resolveram entrar em greve e bebem em um bar. Uma das matrizes cinematográficas dessa imagem, por sua vez, certamente é a contida próximo ao final de *O Nascimento de uma Nação* (1915), de Griffith. No filme em questão o irmão da mocinha acaba enfrentando numa intensa luta um grupo de negros e vencendo a todos, inclusive o homem que acabou provocando o suicídio de sua irmã. Porém, ao final acaba sendo assassinado pelas costas pelo mesmo homem que induzira a morte da irmã. Cumpre enfatizar que a oposição premente na cena do filme de Griffith é racial, enquanto nos filmes de Mauro e Gonzaga é sobretudo de classe, e centrada na lógica do trabalho (trabalhadores x arruaceiros).

Avisado por um ajudante das ameaças de invadir a propriedade de sua noiva, o Sítio do Melado, que alguns homens “bêbados” andam fazendo, mesmo já tendo sido devidamente pagos, um deles é surrado até ficar inconsciente pelo próprio ajudante, o segundo entra em luta corporal com Carlos após desafiá-lo com a atitude e o olhar confiantes na sua superioridade e o último, depois de testemunhar a vitalidade de Carlos, foge desesperado. É interessante como o conflito aqui é trabalhado por uma tensão que ganha foros de expressão semelhante ao dos filmes de faroeste, como pode ser percebido na forma em que Carlos e o invasor são enquadrados logo quando se defrontam, em posição semelhante à de um duelo, fazendo uso igualmente da profundidade de campo (Ilustração 3).



Ilustração 3

Pode-se supor que uma das motivações para que tenha ocorrido esse conflito seja o fato, não pouco improvável, que tais trabalhadores se encontrem descontentes com a própria condição econômica adversa, enquanto reflexo da própria crise econômica sofrida após o falecimento do pai de Tamar e que já vinha de antes – a viagem de Carlos ao Rio possui como motivação inicial tentar resolver problemas econômicos relativos à propriedade. Porém, da forma com que o conflito é narrado, e obscurecendo qualquer possibilidade de exposição mais aprofundada dos “invasores”, tal seqüência apenas reforça uma representação do povo enquanto irracional e perigoso, algo que voltarei a me deter no último capítulo.

A ordem no campo e na educação evidenciam uma submissão a algo ou alguém superior. Mesmo que as seqüências dos trabalhadores no campo não explicitem a presença

de uma patrão ou proprietário de terras, os trabalhadores se movem em ordenadas filas indianas. Há em todos os planos que envolvem trabalhadores agrícolas uma imagem de sintonia entre seus movimentos, seja caminhando depois de mais um dia de trabalho ou plantando algodão. Na primeira seqüência, um plano apresenta o gado pastando sobre um fundo sonoro de uma canção nostálgica. Seguem-se planos de um grupo de trabalhadores retornando de um dia de trabalho em fila indiana (Ilustração 4). Os versos cantados em forma de lamento pela dupla sertaneja são: “Cai a tarde tristonha e serena/de suave e macio labor/despertando no meu coração/a saudade do primeiro amor”. Tais versos apenas reforçam duas insinuações que ganham ainda mais premência com sua conjugação às imagens. A de uma interação com a natureza, em que a tarde se mescla ao trabalho e a do trabalho como algo de suave, talvez por justamente comungar com esta natureza, sendo que uma melancolia que possa existir advém somente da dimensão “poética” desse final de tarde e não por qualquer referência objetiva ao mundo do trabalho. Portanto, o “macio e suave” vem justamente amenizar o que exista de tristonho neste final de tarde, associando-o com as coisas do coração (“a saudade do primeiro amor”), proporcionando ao mesmo tempo a vinculação com a seqüência seguinte, que se detem sobre Carlos. O fato de se deter sobre Carlos, desaparecido da narrativa desde o momento em que retornara para Guarantan para firmar seu noivado com Tamar, é ilustrativa da dimensão de saudade que acompanha Gracia, que pouco antes fora observada triste e amargurada ao indagar de uma criança seu nome e ele responder que se chamava Carlos. Ou seja, por mais que se possa fazer tal leitura dos planos que apresentam a dimensão do trabalho, deve-se ter em mente que a função dos mesmos, dentro do corpo narrativo mais amplo, não é mais que ser ilustrativa para as relações afetivas do triângulo amoroso esboçado



Ilustração 4
pela narrativa.

A segunda seqüência descritiva do trabalho no campo aparentemente possui como função narrativa representar a passagem do tempo. É apresentado o processo de plantação do algodão, a subsequente chuva, a sua florada e, por fim, a colheita (Ilustrações 5 a 7). É curioso como os trabalhadores são coadjuvantes nessa representação, por vezes se vendo apenas fragmentos de suas pernas ou braços (Ilustração 7). O que importa aqui é o algodão enquanto “metáfora poética” para a passagem do tempo, ainda que tal efeito não se concretize já que tal seqüência surge como mediação entre duas situações que transcorreram em não mais que no máximo poucos dias, período da estadia de Gracia com Tamar e Carlos no Sítio do Melado. De todo modo, o que cumpre enfatizar, no final das contas, é que as imagens dos trabalhadores agrícolas apenas são utilizadas para ilustrar algo que diz respeito à própria estrutura narrativa mais ampla, e não por alguma significação em si próprias. Não passam de “comentários”, sejam sobre o reencontro entre Carlos e Gracia através da canção melancólica no final da tarde ou como recurso para demonstrar uma hipotética passagem do tempo na seqüência do plantio do algodão.

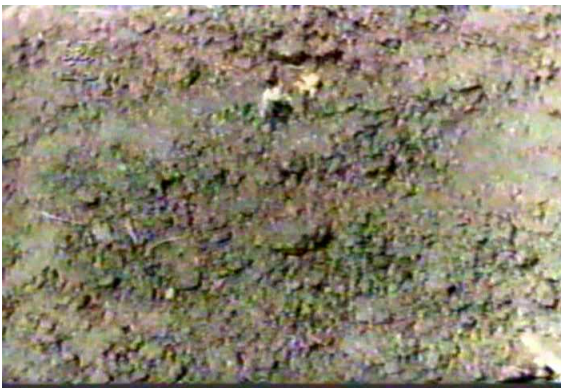


Ilustração 5



Ilustração 6



Ilustração 7

É em disposição semelhante que as crianças se retiram da sala de aula em filas duplas, ainda que aqui fique evidente que quem disciplina toda uma nova postura das mesmas seja Gracia. Mesma disciplina que se estende para as aulas de educação física, para os cuidados com a higiene e para a educação religiosa. Cruzada que se não encontrará o mesmo nível de oposição que a de Vitória com suas *Aves sem Ninho*, também terá seus opositores. Como as fofoqueiras que comentam sobre a falta de decência desse “povo da capital” que incentiva as crianças a realizarem “atividades cívicas” semi-nuas (Ilustração 8). E que o próprio narrador não deixará de escarnecer de modo ainda mais explícito que os comentários de um caricato provincianismo, através do cartaz que encerra a seqüência em questão, em que um *cowboy* do cinema mira sua arma em direção das fofoqueiras (Ilustração 9).



Ilustração 8



Ilustração 9

A valorização da educação física se encontra completamente identificada com a valorização que a disciplina passou a ter no país, a partir da década de 20 do século passado, com uma difusão bastante visível a partir da década seguinte. Algo que pode ser constatado através da expansão do mercado editorial envolvendo o tema. Fernando de Azevedo, por sinal, foi um de seus mais fortes propugnadores, chegando a escrever livros exclusivamente sobre o tema no qual acentuava a relação entre a saúde individual do corpo e a saúde da nação:

Fernando de Azevedo defendia nesses trabalhos a formação do homem integral em que corpo e espírito estariam interligados, a fraqueza de um determinando a debilidade do outro. Enfocando inicialmente o indivíduo, encaminhava a visão que se tornaria predominante no momento seguinte: a relação estreita entre o aprimoramento físico – e moral – do indivíduo e a construção nacional. (Bercito, 1991: 22)



Ilustração 10

Esse vínculo da ênfase no culto a uma educação ao mesmo tempo física e cívica, a maior parte oriundo de autores que defendiam uma Escola Nova, curiosamente não seria trabalhado no filme de Roulien, justamente a produção mais próxima da valorização dos ideais do movimento. Lá a educação física surge relacionada com o autoritarismo do momento em que Vitória ainda é internada no orfanato.

Quanto ao elemento popular que se deixa civilizar, portanto se transforma de antipático em simpático, o analfabeto criador de cavalos, é o mais prototípico de toda a cruzada de Gracia contra o analfabetismo, apesar de impor resistência inicial às mudanças que representam a chegada da mesma no município. Ele não é identificado por um nome, o que é significativo enquanto expressão de um modelo que se pretende generalizar, modelo esse que remete às representações do popular enquanto preguiçoso e ignorante que levaram à criação do personagem de Jeca Tatu por Monteiro Lobato, na Primeira República.

O personagem que seria a encarnação do Jeca no filme transformou a escola em sua cocheira particular e afirma para Gracia que a região precisa “é de braço para a lavoura, a colheita do algodão, do café, o combate à praga. A Senhora não entende das coisas aqui do sertão.” O homem afirma que só abandonará a escola se Gracia apresentar algum documento que comprove sua autoridade como professora. Ela entrega para ele um papel que ele, analfabeto, acredita ser a comprovação e desiste da arenga (Ilustração 11). Após o homem lhe devolver o papel, Gracia observa de soslaio e com ar de evidente superioridade o sorriso cúmplice de Dona Zizi, ao ter em mãos o papel (Ilustração 12). No plano seguinte, tal cumplicidade é estendida pelo próprio narrador ao público espectador (ao menos ao público espectador alfabetizado), já que um plano de detalhe (ver Anexo I), se encarregará de demonstrar que se trata de um mero recibo de compra em uma perfumaria (Ilustração 13). À voz autoritária da ignorância é contraposta a autoridade de Gracia que se faz às custas do obscurantismo desse homem do campo e mesmo tripudiando em cima desse obscurantismo ao entregar logo após o papel para Dona Zizi. Fica patente, nesse momento, que um dos códigos compartilhados socialmente, a alfabetização, é pré-requisito básico inclusive para que os mais necessitados possam dialogar numa sociedade que se crê como civilizada.



Ilustração 11



Ilustração 12

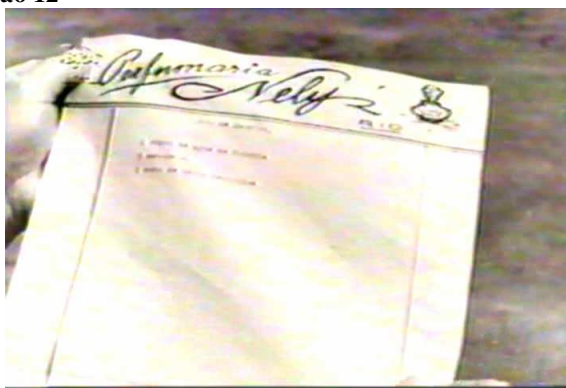


Ilustração 13

Gracia, enquanto personagem que traduziria o discurso que o narrador quer que seja coerente com os ideais do Estado, será “generosa” o suficiente para incluir até mesmo aquele homem que nem é camponês nem muito menos simpático à educação da população local em seu discurso, em um momento posterior. Trata-se do seu segundo encontro com o criador de cavalos, que praticamente repete o mesmo discurso da necessidade de braços para a agricultura ao lado das atividades desenvolvidas pela comunidade para transformar a estrebaria numa escola. Ao ser indagado por Gracia se é agricultor, o homem afirma que

não, sendo seu discurso desmascarado como meramente retórico e se encontrando a margem das duas atividades populares que o narrador enfatiza com mais lirismo ou simpatia: a agricultura e o aprendizado infantil. Mesmo assim, Gracia afirmará numa postura didática, ampliada pelo narrador que faz uso de um raro plano em câmera baixa (Anexo I) (Ilustração 14): “O Brasil precisa de terras cultivadas. E de escolas, muitas escolas. E de criador de cavalos também. Eu vou te fazer presente um livro sobre criação de cavalos.” Ainda quando procura incluir o criador de cavalos em sua moldura, valorizando sua atividade, esta atividade só é descrita depois das “terras cultivadas” e das “escolas” com um condescendente “também”.



Ilustração 14

É o suficiente, no entanto, já que a próxima aparição do personagem será já depois dele próprio ter se rendido à educação. Ele retira a embalagem que esconde uma câmera cinematográfica em frente dos alunos em uma sala de aula, sendo que o narrador faz com que a câmera recue em travelling para enfatizar ainda mais a grandiosidade do momento. Seu discurso agora é o oposto do anteriormente observado. Devidamente ciente da importância da educação, o personagem ainda guarda a eloquência da fala popular, mas representa o melhor exemplo da transformação proporcionado pelo projeto educacional de Gracia. Ainda que, como visto, tal transformação carregue em si uma mudança de atitude por parte do narrador em relação ao popular, não se dará evidentemente a partir do elemento popular grotesco representado pelo camponês arruaceiro. Como se o narrador implicitamente excluísse da moldura dessa possibilidade de “evolução” o elemento cuja indisciplina chega a ponto da violência. Ou seja, para que o progresso se dê, faz-se necessário antes de tudo ordem e disciplina.

A valorização do popular, em termos gerais, dar-se-á somente a partir do momento em que esse popular consegue transcender seu próprio espírito de anarquia e barbárie através da disciplina do trabalho ou da educação no plano da diegese. Ou ainda enquanto reapropriação por parte do próprio narrador de elementos populares devidamente afastados de qualquer pretensa vulgaridade com que então eram considerados, como é o caso da apresentação do balé, que embora faça menção às danças populares, ao candomblé e a elementos tropicais como bananeiras em sua cenografia dá-se com coreografia própria e música proveniente de um compositor erudito que fez apropriação de elementos populares. Em suma, sempre se faz necessária uma mediação da elite para que esse popular demonstre ter algum valor. Seja através da hierarquia do trabalho e da educação, no plano diegético ou através da própria utilização de elementos populares através de um olhar pretensamente elitizado do narrador.

Essa redenção ocorrida através da arte, cumpre ressaltar, é certamente diferenciada da ocorrida pelo processo educativo. Enquanto a última será efetivada através de elementos presentes de modo didático na própria diegese, apresentando todo o processo de escolarização de uma comunidade carente de acesso à educação, no caso da redenção pela arte, ela se configurará numa leitura que pretensamente presta seu tributo a costumes populares, mesmo que endereçada mais ao espectador que propriamente aos personagens do filme. Embora o balé faça parte da programação de Carlos em sua viagem ao Rio de Janeiro, não existe qualquer plano dele assistindo ao mesmo ou sequer algum comentário posterior sobre qualquer efeito peculiar que tenha lhe provocado tal apresentação.

3. 2. 2 Carlos, Gracia e Tamar

O melodrama, graças a sua influência romântica, usualmente apresenta casais de enamorados moralmente polidos de qualquer aresta de vulgaridade que possa pôr em questão os mais elevados interesses que nutrem entre si ou o caráter individual de cada um. Não é exatamente o que ocorre no caso de Carlos. Já desde o momento em que o personagem é apresentado ao espectador fica patente que o personagem se move em meio a uma dupla moral, a do lar e a da rua. Na cena em questão, Carlos chega atrasado ao encontro de Tamar, recém-chegada de sua última temporada no colégio da capital. Ele

afirma que chegou atrasado à estação por conta de ter ido a outro município, mas logo o olhar de desaprovação da governanta o desmentirá apenas para o espectador (Ilustração 15), já que tanto Tamar quanto o pai não o percebem. A réplica ao olhar da governanta apenas confirma que mentira, pois baixará o olhar e a cabeça de modo envergonhado (Ilustração 16). E o narrador, como não se desse ainda por satisfeito ao desmascará-lo explicitará ainda mais tal farsa ao apresentar logo a seguir um diálogo entre a governanta e Jararaca, no qual o segundo cinicamente faz menção a ele e Carlos terem estado “muito ocupados”. Quando a governanta retruca um comentário negativo a Jararaca, ele dirá que é “puro como água da fonte”, ao que a governanta emendará “...daquela que dá tifo.”



Ilustração 15

Ilustração 16 (fragmento da ilustração 21)

Em diversos outros momentos, o narrador voltará a evidenciar uma disparidade entre o que é proclamado por Carlos e a realidade. Logo depois de um apaixonado beijo em uma garota que acabara de conhecer na noite carioca, há um plano em que se destaca uma

mensagem de Carlos para Tamar em que afirma que “o Rio está inspído” e que se encontra ansioso para retornar. E a mais evidente de todas, efetuada por uma montagem paralela de planos, nos quais se contrapõem cenas de Gracia e Carlos se divertindo no Rio de Janeiro logo após a mensagem que Tamar recebera afirmando que ele ainda não poderá retornar pois se encontra com negócios para resolver. Aqui, a recorrente mescla entre cenas do prazeroso idílio diante de uma vista panorâmica do Rio e de uma entediada Tamar a descer da escadaria que dá acesso aos jardins de sua casa tende a acentuar uma visão negativa de Carlos e o oposto de Tamar, que além de não saber da situação triangular como a própria Gracia, encontra-se em situação desfavorável, contando apenas com a companhia de seu cachorrinho. Já a perfídia associada à natureza masculina, presente em Carlos, será amplificada na mesma seqüência pelo tom cafajeste com que o amante da melhor amiga de Gracia afirmará que é casado e já possui filha.

O personagem de Carlos, no entanto, apesar de fugir da dimensão romântica por vezes um tanto quanto feminilizada de homem e se aproximar do elemento masculino galante, conquistador e indomável em contraposição ao amor idealizado, virginal e puro das mulheres, por isso mesmo sofredor e decepcionado, bastante comum no melodrama mexicano contemporâneo é, no entanto, retratado de modo ambíguo, dada a sua referida dupla moral. Não existe nenhuma indicação evidente do narrador de que ele culpabilize Carlos por agir assim. Não há uma nódoa moral como é o caso das mulheres retratadas como libertinas e fáceis, seja sobre a chave cômica, na seqüência de Dercy Gonçalves com Jararaca, seja sobre a chave da sedução e do fatalismo, no caso da mulher que leva Carlos para sua casa. Tal repreensão somente se dá sob o olhar da governanta da casa. Poder-se-ia supor que tal se dê por conta de uma sugestão de mudança de Carlos com relação às mulheres após conhecer Gracia. Mesmo distante de se tornar subserviente a Gracia, Carlos se vê impelido a confrontar uma figura feminina distante tanto das mulheres fáceis da noite carioca quanto do comportamento por demais rígido, familiar e próximo do assexuado representado por sua noiva. Sua atitude diante de Gracia na noite que a conhece demonstra a diferença. Apesar do mesmo olhar galanteador, há uma visível tensão e ele não chega a tocá-la durante o longo tempo em que permanecem um diante do outro no jardim. Afirimo que se trata de uma mera sugestão essa hipotética mudança de Carlos, por conta dele já esboçar uma atitude igualmente séria desde o início do filme, apesar do olhar da governanta

e de sua atitude no Rio demonstrarem que há algo de farsante em sua figura. Após o seu envolvimento com Gracia ter sido rompido, o fato do personagem desaparecer da narrativa até o súbito reencontro na casa da noiva, tampouco possibilitará ao narrador explicitar qualquer postura de efetiva mudança por parte do personagem. De fato, Carlos é quem mais se aproxima de uma visão de mundo próxima de Gonzaga. Ele é rico, elegante e viril e certamente mais próximo da concepção do roteiro original, que havia sido escrito para o longa-metragem inacabado *Saudade* (1930), de Paulo Vanderley, ainda distante de qualquer obrigação de se adequar aos modelos morais propugnados pelo novo regime em ascensão. Já o mesmo não pode ser dito de Gracia que reproduz, tal como as outras protagonistas, o que mais se aproximaria desse ideal “oficial” dentro da diegese fílmica.

Poder-se-ia imaginar, no limite, que Carlos representaria um patriarcalismo arcaico, autoritário e moribundo enquanto Gracia seria a representação de uma nova nação repleta de valores modernos, nobilitadores e democráticos, porém tal polarização perde a força e somente pode ser compreendida como retrospectiva quando se ressalta que o narrador não transforma Carlos em um vilão, assim como tampouco o personagem possui qualquer admiração por Gracia ao final. Quem mais se aproximaria desse perfil, próximo do Gilberto de *Argila* e do Léo de *Aves sem Ninho* seria não Carlos mas sim o professor Roberto Monteiro. Engajado na mesma missão de Gracia, assim como seus equivalentes, ele demonstrará uma admiração submissa que aqui, no entanto, não encontrará resposta por parte de Gracia que o tem somente como amigo, e até mesmo chega a rir de seus galanteios.

O narrador chega mesmo a acenar com a possibilidade de Carlos também se interessar por motivos nacionais ao mostrar ele, e não Gracia, assistindo ao balé de Nepomuceno, como já observado. Porém, dada a contextualização em que tal cena se dá, em meio à vida de prazeres na capital do país e à própria ambigüidade do narrador, que certamente explora com bem mais sensualidade a sua dança “folclórica” que a dança equivalente presente no filme de Mauro, pode-se imaginar que o interesse de Carlos pelo número musical, enquanto duplo do próprio narrador, passa longe de ser meramente patriótico.

O diferencial de uma figura feminina enquanto personalidade com autonomia própria e que se afasta seja do padrão de submissão, seja do padrão da libertinagem não é

corroborado pelo protagonista masculino ao final do filme. A partir do momento que Gracia encena que seu amor por Carlos não passará de um capricho seu, sua valorização se torna problemática e sua figura se aproximará para ele do pólo da libertinagem, algo ainda mais reiterado pela cena em que Carlos abandona a casa de Gracia após ela rejeitar sua proposta de união e acaba se deparando com o admirador de Gracia, Roberto Monteiro, seu companheiro de trabalho da escola, tomando-o por namorado da mesma.

Gracia, por sua vez, é a própria figura do frágil romantismo feminino que acaba por amadurecer de modo rígido e distante de qualquer sinal de ternura. Como já frisado, o filme possui uma estrutura narrativa bastante tosca e a sua seqüência no internato não chega a desenvolver maior organicidade com o que vem a seguir. Não existe, por exemplo, mais que um plano que sugira a intimidade entre Gracia e Tamar à época, porém percebido apenas se o espectador se detiver com maior atenção e ainda assim é duvidoso pois a câmera se encontra bastante distante e o plano é bastante curto (Ilustração 17). Mesmo assim, arrisco afirmar que a moça que aparece suspirando em primeiríssimo plano e no qual a câmera se detém por alguns segundos se encontra muito mais próxima de ser uma significativa representação da jovem Gracia. Embora seja vivida por outra atriz, é interessante como o narrador se detém primeiro e com mais demora naquele personagem. No movimento de câmera mais elaborado de talvez todo o filme, uma panorâmica (Anexo I) ultrapassa o porteiro que leva o telegrama para Tamar e se eleva ao alto de uma janela onde se percebe distante o rosto da jovem. Depois, no referido primeiríssimo plano (Anexo I), a vemos suspirar ao observar um casal namorando do lado de fora, motivo do plano anterior (Ilustração 18). Tal ansiedade para vivenciar uma experiência amorosa será confirmada quando Gracia é apresentada a Carlos e, sendo que aqui o suspiro esperançoso da jovem entrevista ao início do filme já se transforma em algo próximo de um certo azedume, como quando afirma: “Tenho medo da felicidade. Parece loteria, só sai para os outros.” Já de início, portanto, Gracia demonstra uma falta de auto-confiança, uma notória incompatibilidade em lidar com seus sentimentos que tampouco se resolverá ao final.



Ilustração 17



Ilustração 18

A modernidade que se pretende impingir ao personagem se torna bem mais modesta quando se percebe que todos os valores considerados como tais pelo narrador (as festas e mansões luxuosas, carros, telefones, locais de lazer e figurinos) a abandonam quando parte em sua missão para Guarantan. Nesse sentido, não existe uma contraposição tão acentuada entre a mulher provinciana e simples e a mulher moderna sofisticada presente em *Argila*, até mesmo pelo fato de Gracia e Tamar serem provenientes do mesmo extrato social e terem sido colegas de internato. E, não menos importante, de se encontrarem atraídas pelo mesmo tipo de homem.

Pode-se afirmar, contudo, que existe uma contraposição entre a modernidade dos costumes e a modernidade no campo das ações sociais. Para levar adiante a última, o personagem deve cada vez mais se anular enquanto personalidade do círculo social ao qual se integra. Tal sobriedade fica patente na nova maneira de se vestir e pentear de Gracia (Ilustração 14). Quanto ao afastamento de seu círculo social, não ocorre mais nenhuma menção à vaga referência de família para Gracia, a tia com que morava em uma luxuosa

mansão do Rio de Janeiro. Ela agora parece se encontrar cada vez mais distante da imagem que embora fosse de uma certa melancolia e solidão, tampouco deixava de expressar riso e uma dimensão de sonho observada na fase da garota vislumbrada no início, antecipadora de uma situação que seria vivenciada no futuro. Como tal situação ocorre, mas apenas pelo breve momento de idílio amoroso com Carlos, não há como se esquivar de se imaginar que tal sobriedade está longe de ser relacionada apenas com o fato de assumir seu posto de professora, mas igualmente – e principalmente – com a amargura pela não concretização desse sonho de amor e felicidade. Portanto, a própria modernidade a ser representada enquanto preocupação social que transcende ao seu meio elitizado acaba igualmente comprometida. E, pelo contrário, o momento de maior felicidade da protagonista acaba sendo mesmo o que desfrutou em seu próprio meio social, no momento de sua breve relação amorosa com Carlos (Ilustração 19).



Ilustração 19

Na direção do que foi exposto acima é igualmente reveladora uma conversa que Gracia possui com Tamar ao reencontrar Carlos no Sítio do Melado. Tamar afirma: “Invejo a sua missão” ao que Gracia retruca “E você é noiva, é tão feliz.” Esse diálogo é bastante revelador de que se encontra em destaque duas facetas de mulher possíveis – a profissional e a sentimental – e que a não realização em uma delas provoca uma certa inquietação em ambas as personagens e o desejo de possuir o que foi conquistado pela outra. No caso de Tamar, tal inquietação se encontra associada certamente ao fato de Gracia ter transcendido a esfera doméstica, enquanto Tamar sempre teve o apoio de homens e nunca precisou decidir nada por conta própria. Sua dependência se expressa de modo bastante acentuado, por exemplo, quando recebe uma carta de Carlos e corre para mostrá-la ao pai sem nem ao menos lê-la, como se incapaz de lidar sozinha com qualquer situação. Mesmo que

anteriormente ela tivesse sido flagrada lendo duas mensagens, o telegrama avisando da chegada do pai e a primeira mensagem de Carlos, nem o fato de Tamar se encontrar ao lado do pai e diante da carta faz com que tome iniciativa de lê-la, preferindo a leitura do pai e suas reações, como se a leitura e compreensão da mesma fossem algo por demais complexo para si. Enfim, a ansiedade observada ao início da narrativa pela chegada do pai será transferida para uma ansiedade voltada agora ao amado. Tamar, portanto, sempre se encontra à espera de uma figura masculina que lhe dê suporte.

Do modo como descrita até mesmo a opção de casar com Carlos parece ser em grande parte motivada pela aprovação e benção paterna, algo que se tornará ainda mais impositivo após sua morte. No caso de Gracia, contudo, essa inquietação chega ao ponto de gerar angústia, algo que está longe de ser observado em Tamar. Gracia minimizará todas as suas conquistas, tratando Tamar de uma forma distanciada e fazendo emergir uma forte carga de ressentimento. Significativamente o que é invejado é a posição de “noiva” alcançada por Tamar com uma representação de homem mais convencional, distante do universo, mais culto e refinado, algo que Gracia tivera oportunidade de vivenciar com Roberto, mesmo sendo esse de um estrato social inferior a Carlos. É curioso observar que o diálogo das duas se dá no quarto de Tamar, em uma parede em que se encontra emoldurado um quadro de Maria acompanhado do Menino Jesus, antecipando a figura da mesma como mulher-mãe numa esfera doméstica bem convencional.

O segundo diálogo vivido entre Gracia e Tamar, sob o olhar distanciado e tenso de Carlos, dá-se quando a primeira se despede do casal (Ilustração 20). Sua afetação e seu incômodo, mais que evidentes, traduzem-se em um certo tom de descaso para com tudo, de Tamar (“acho que não te vejo mais”), ao governo (“Só estou esperando esse pessoal aí do governo”), passando pela possibilidade de casamento (“Eu? Casar? Está maluca?”) e a própria carreira profissional (“Não dou para esse negócio de professora não”).

**Ilustração 20**

Tamar é a figura da inocência. Quase sempre sorrindo, ela é a menos construída dos três personagens, como se sua própria fragilidade motivasse o narrador a pouco se interessar pela personagem. Sua configuração enquanto figura de inocência já está evidente desde sua primeira aparição, quando sua satisfação advém de ler e reler o telegrama do pai anunciando sua chegada. Algo que ainda fica mais ressaltado quando tal leitura prazerosa se encontra ao lado de um plano que apresenta a “rígida” professora se deliciando perversamente com suas *Aventuras de Don Juan*. E continua ao longo do filme. Seja quando recebe feliz uma mensagem de Carlos, ou quando sua imagem se mescla a de um não menos inocente cachorrinho no plano que se sucede, estratégia que ganha ainda maior força quando na seqüência seguinte será observada uma semelhante relação entre uma criança pobre e um gato.

**Ilustração 21**



Ilustração 22

De todo modo, cumpre enfatizar o quanto a ingenuidade de Tamar se encontra associado a recursos tipicamente da ordem do melodrama, no que diz respeito à dimensão do olhar. Ou seja, é justamente a “ausência” desse olhar que possibilitará sua incompreensão diante de duas situações-chaves que dizem respeito a Carlos. Primeiro, quando mantém a cabeça baixa e não percebe o olhar irônico que a governanta lança para Carlos e o constrangimento do mesmo, logo após esse afirmar que chegara tarde por conta de uma viagem realizada com Jararaca (Ilustração 21). Depois, no fundamental momento em que não percebe o constrangimento entre Gracia e Carlos ao se reencontrarem (Ilustração 22). Ao fechar os olhos quando sorri, acaba não percebendo a situação de tensão em que se encontram Carlos e Gracia, ao seu lado.

Seu pai tende a ser apresentado como dotado de uma grande liberalidade para os padrões da época. A primeira vez que surge em cena afirma para Tamar: “Vamos tirar esse fardamento complicado, minha filha. Fardas eu só gosto nos militares.” Tal afirmativa pode, inclusive, ser contraposta aos padrões de ordem e disciplinaridade da época, vivenciados seja nos grandes eventos cívicos quanto ilustrado na própria produção que me detenho, como é o caso das órfãs após a reforma empreendida por Vitória em *Aves sem Ninho*, como será observado no capítulo 5, ou das próprias imagens dos estudantes e trabalhadores do filme de Gonzaga. Porém, sua alegria bonachona somente se dá por conta de já ter encaminhado o futuro da filha e seu casamento com Carlos. Trata-se de uma pressão que ocorre em meio a sorrisos e afagos, sem ter que se impor de um modo antipaticamente autoritário. Ou seja, ele já acredita como ponto passivo uma relação estável entre Carlos e sua filha no futuro.

Carlos é a figura do homem provedor, salvando inclusive o Sítio do Melado da bancarrota financeira. Poder-se-ia imaginar que a mulher idealizada para ele seria justamente Tamar, frágil e literalmente órfã após a repentina morte do pai. Porém, Carlos deseja algo que vá além do que ele chama de “hábito e amizade” em oposição ao “amor”. De alguma maneira, ele se sente vítima de um destino já planejado e que lhe trará segurança e conforto familiar, mas pouca realização no plano afetivo-sexual, para alguém acostumado a frequentar ambientes permissivos como a boate do Rio de Janeiro. Porém, não a ponto de romper o noivado com Tamar a poucos dias do casamento. Já no caso de Gracia, sua autonomia e independência possui um quê de falacioso, sendo sua frustração justamente não ter conseguido viver o papel de esposa e dona-de-casa que sucederia o de “noiva” (“você é noiva, tão feliz” teria como oposição o “não sou noiva, sou infeliz”), algo talvez impossível de se concretizar nos mesmos termos com Carlos. A recusa de Carlos por Gracia, próxima à conclusão do filme, parece no final das contas ser uma recusa menos preocupada em preservar a felicidade da amiga ou sua missão civilizadora que de se preservar a si própria de uma paixão avassaladora em que a união com Carlos jamais teria o mesmo significado do amor de “passos tranquilos” que ele poderá construir com Tamar, já que marcada pela aventura amorosa anterior, pelo fato de provavelmente não mais ser virgem como no caso de Tamar, pelo “escândalo social” que daí adviria, etc.

Infelizmente não se conta mais com as imagens da primeira recusa, a de Carlos, que rompe com Gracia para voltar a se aproximar de Tamar. Sobre esse momento resta somente um comentário efetivado pela cópia restaurada, sendo essa inserção com comentários sobre as cenas desaparecidas bastante diverso do primeiro. Em primeiro lugar, no caso anterior ainda se adicionam três fotos fixas que restaram das imagens perdidas com a presença da trilha musical do filme, sendo o comentário escrito feito em cima dessas imagens. Depois, trata-se de um momento sem maior relevância em termos dramáticos. Por fim, o fato do comentário final ser o de que Jararaca e Carlos se divertiram bastante indo ao jôquei e a um clube onde assistiram a um espetáculo musical, com uma imagem de uma disputa no jôquei e a seqüência seguinte com a apresentação de *Batuque* que já fora comentada pela cartela não chegam a comprometer o andamento da narrativa. No caso dessa segunda inserção que comenta imagens perdidas, as lacunas são aparentemente bem mais extensas, dado o teor do comentário ser bem mais longo que o primeiro, ocorrendo sobre um fundo

negro, demonstrando de que nenhuma imagem sequer restou das mesmas, e sem música. Por fim, depois da cartela com o comentário seguem-se duas fotos que representam um plano mais aberto e outro mais fechado, de ângulos semelhantes de Gracia e Grande Othelo na charrete, representando a chegada da jovem professora a Guarantan, porém o salto na narrativa aqui se torna bem menos amenizado pelas indicações do comentário e pelas fotos fixas. Com relação ao primeiro, se encontra o seguinte enunciado:

Carlos sabendo da morte de seu padrinho, (sic) confessa a Gracia que é noivo e que vai retornar para junto de Tamar. Gracia tenta impedir sua partida mas quando chega ao aeroporto, já era tarde. Desiludida aceita uma nomeação para lecionar numa cidadezinha distante, Guarantan.

Caso a construção do texto não tenha tomado liberdade com relação às imagens perdidas, como aparentemente foi o caso anterior, pode-se imaginar ao menos quatro seqüências distintas para o descrito. Incluindo, igualmente, informações adicionais que o narrador não havia deixado claro anteriormente, como o fato do futuro sogro de Carlos ser também seu padrinho. Não se tem, portanto, a reação de Gracia ao saber que Carlos já era comprometido, ficando essa reação restrita à de sua amiga, filha do proprietário da residência em que Carlos e Gracia se conheceram. Em um dos encontros que Carlos e Gracia tiveram em sua fase “idílica”, essa moça é vista discutindo que prefere não ter conhecimento que o homem com quem anda saindo é casado, algo que ela própria alertara com relação a Gracia, ao perceber o envolvimento intenso dela por Carlos em tão breve período de tempo e sem possuir ela maiores referências a respeito dele. Apesar de não procurar finalizar a relação, sua amiga apresenta um estado emocional bastante abalado com a notícia, quando acaba ouvindo de seu par que ele é casado. Essa opção de “fazer vista grossa” ou pressionar Carlos para tomar uma posição entre as duas ou fazer com que desista de sua rival não será dada a Gracia, no sentido que Carlos parte sem qualquer possibilidade de um último diálogo com ela.

3.2.3 O Arcaico e o Moderno, O Estrangeiro e o Nacional

A ambigüidade que permeia o que seria moderno ou arcaico no filme de Gonzaga existe de um modo semelhante ao que já fora comentado a respeito da representação sobre a pobreza anteriormente comentada. Ou seja, tenta-se impingir uma dimensão mais próxima dos ideais em voga à época do Estado Novo, a de uma preocupação social que

transcenda os problemas individuais, porém há o evidente deslumbramento do narrador com o que ele considera “fotogênico”, algo sobre o que voltarei a me deter de modo mais particularizado. Gracia seria, evidentemente, a encarnação dessa crença. Porém, não deixa de ser irônico o fato de tal missão ocorrer justamente em um ambiente oposto ao verdadeiramente valorizado pelo narrador, das vitrines, dos salões, automóveis e figurinos luxuosos, das festas, da fumaça dos cigarros, das conversas ao telefone, dos recantos turísticos e vistas panorâmicas, de espaços de lazer como a praia. Algo que já é antecipado na primeira seqüência do filme, em que um varredor de rua se põe imóvel diante de uma enceradeira, como que sonhando com a chegada do dia em que realizará seu ofício através de um mecanismo mais moderno (Ilustração 23).



Ilustração 23

Entre os motivos de uma elite moderna, o telefone³³ merece um comentário à parte, demonstrando sua importância crescente para os envolvimento e cumplicidades amorosas. Em situações de evidente intimidade, em seus próprios quartos, o jogo de sedução do par Carlos e Gracia prolongará o desejo recém-nascido do encontro pouco antes na festa.

Nesse sentido, pode-se pensar Gracia como “alienada” justamente nesse período em que afirma não gostar de sambas ou de ir à praia, ao mesmo tempo sendo vista ao lado de Carlos em ambientes mais associados com uma cultura estrangeira como é o caso do jogo

³³ Não se pode deixar de aludir ao cinema italiano contemporâneo, no qual uma série de filmes escapistas (que incluía operetas, melodramas e comédias de costumes) eram conhecida como “filmes do telefone branco” (*telefoni Bianchi*), devido ao fato de suas heroínas possuírem em seus quartos telefones brancos, símbolo de modernidade. Sobre essa produção, pode-se afirmar que há uma identidade com a produção ora analisada, na atração pelo que Gonzaga chamava de “fotogênico”, sendo “suas histórias passadas em lugar algum” com “personagens bem vestidos e cenários decorados com signos de riqueza” (Eduardo). E, curiosamente, o aparelho utilizado por Gracia na seqüência em questão é branco.

de hóquei entrevisto a certo momento ou as valsas de salão da festa em que conhece Carlos. Ainda que implicitamente e totalmente à revelia de seus propósitos, poder-se-ia imaginar que Gracia acabou, pelo contrário, sendo “contaminada” por uma certa brasilidade na figura de Carlos, pois mais adiante será vista com o mesmo gozando do lazer à beira-mar, sendo ele que afirma gostar de samba, como visto, indo inclusive assistir ao número inspirado em Nepomuceno, número esse que gostaria de me deter com mais atenção.

Para além de tudo o já comentado aqui ou no capítulo final, deve-se observar o quanto as dançarinas volta e meia louvam a atração central do balé (Eros Volúcia) que, como uma líder, é um símbolo ao qual se cabe reverenciar. Símbolo equivalente ao de um pai-de-santo ou Preto Velho, ao qual as outras dançarinas, antes mesmo de iniciar os acordes de Nepomuceno, quando ainda somente se escutam os batiques dos tambores, vêm se perfilar em grupos, de costas para a câmara, em sinal de adoração. Sentada, Volúcia acena complacentemente, abençoando-as, em gesto bastante comedido quando comparado ao movimento ritmado dos corpos que afastam os braços e fazem descer o corpo próximo ao rés do chão em sinal de submissão. As referências ao candomblé também se encontram nos movimentos rítmicos e certos gestos que sugerem o transe e o recebimento de entidades, ainda que bastante suavizadas por uma estilização do “exótico” que hoje certamente soa excessiva como já havia apontado Luna (2006: 62).

Caracterizadas como baianas, usam colares chamativos ao pescoço, enrolados em ambos os pulsos e guirlandas nos cabelos. O material que cobre os bustos é semelhante, senão idêntico ao de que são compostas as pulseiras, deixando metade dos troncos desnudos e os umbigos descobertos. As saias são compridas e soltas, possibilitando acompanharem com fluidez os rodopios das dançarinas, e com estampas de motivos aparentemente indígenas, não muito distantes dos traços de estilizações marajoaras em *Argila*. Na altura de ambos os tornozelos, adereços semelhantes aos utilizados nos braços. As duas distinções mais evidentes entre a líder e o restante do grupo dizem respeito ao fato da primeira utilizar uma guirlanda diferenciada, do mesmo material que compõe as pulseiras e também um vestido com estampas distintas e tecido diferenciado, de maior brilho. Os traços distintivos que compõem o “destaque” em relação ao grupo autorizam a possibilidade de relações que não se encontram diretamente autorizadas pelo mero campo da descrição e da imagem.

Trata-se de um estratagema que, sem dúvida, possui uma matriz autoritária, que pode ser percebida tanto em grandes manifestações coletivas, como é o caso notório dos grandes eventos nacional-socialistas como nas coreografias dos bem mais prosaicos espetáculos do mundo do entretenimento, aos quais os musicais hollywoodianos do gênero de Busby Berkeley se filiam³⁴, evidente fonte de inspiração para tentativas semelhantes no nosso cinema. Nesse último gênero não apenas se observa a habitual distinção no traje do protagonista ou protagonistas como até mesmo situações de aberta humilhação que esse(a) protagonista inflige aos seus coadjuvantes na dança, que possuem seus traços de anonimidade e objetificação ainda mais acentuados pela discrição, simultaneidade e passividade diante das ações dos protagonistas que, não poucas vezes, os empurram, simulam maltratá-lo ou subjugar-lo³⁵.

Deve-se ressaltar que, ao contrário de outras produções nacionais, tais como *Bonequinha de Seda*, o nível de sincronicidade do grupo de dança e de sofisticação dos cenários é ainda mais distante de sua matriz norte-americana. E, que mesmo buscando fugir das convenções teatrais para representar um espetáculo que ocorre em um teatro, através de um movimento da câmera para o alto simultâneo aos primeiros acordes da música ou inserindo esporádicos planos captados do alto, fica-se bastante distante do nível de fluência do trabalho de câmera das obras de Berkeley, sendo esse um dos elementos que auxiliavam na composição dos efeitos “abstratos” na obra do último. A simultaneidade dos corpos captados de ângulos inusitados acabava sendo mais importante que as próprias coreografias, algo muito diverso do observado aqui, onde não há outro fim que o de relevar a própria coreografia.

Mais importante para os propósitos em questão, no entanto, é se perceber que, ao final de contas, o maior momento de exaltação nacional do filme se dá, apesar de superficialmente centrado em cenografia com motivos “típicos” tais como elementos das crenças afro-brasileiras e árvores tropicais, menos próximo de um modelo de encenação do

³⁴ Aliás é conhecida a apropriação e ressignificação bastante consciente de valores do universo da cultura de massa pelos ideólogos nacional-socialistas como se pode perceber em toda uma literatura, sobretudo de autores próximos da comunicação social, sobre o tema. Minhas apreciações sobre a obra de Berkeley, por sua vez, estão embasadas nos comentários de Andrew (1989).

³⁵ Tal modelo pode servir, por exemplo, para ressignificar o que habitualmente se condicionou nas relações de poder e gênero, com a mulher transformando um grupo de homens em objetos de seu capricho, tal como em célebre seqüência de *Os Homens Preferem as Louras* (1952), de Howard Hawks, na qual Marilyn Monroe canta que os melhores amigos das mulheres são os diamantes.

que havia então nos teatros de revista da época que dos musicais cinematográficos norte-americanos.

Quanto mais se aproxima ao final do número musical, crescente se torna o frenesi das dançarinas, acompanhando a intensidade rítmica igualmente mais acelerada da música, evocando um clímax sexual, ainda que a máscara facial de Volúcia ao final do ato seja menos prazerosa que de uma rigidez ao mesmo tempo ativa e submissa a algo que ainda se sobrepõe à sua própria liderança. Liderança essa que possui um quê de divindade, pelo modo de adoração com que as outras se ajoelham aos seus pés ao final do ato. Pouco antes do *tableaux* final, no entanto, ela destaca a sua saia, ficando apenas com uma tanga do mesmo material que compõe o restante de sua indumentária..

Deve-se aludir aqui que a sensualidade do número musical segue a tradição do musical de Hollywood, ganhando aqui contornos bem brejeiros, com Eros Volúcia se requebrando, em passos miúdos, e fazendo ondulações com os braços levemente semelhantes aos que a contemporânea Carmen Miranda, já inspirada evidentemente em motivos folclóricos baianos, realizava em produções dos estúdios norte-americanos, porém com uma desenvoltura que seria impossível de ser imitada por Miranda, dado ao rígido código moral que orientava a indústria norte-americana.

Deve-se pensar um pouco no peso de “autenticidade nacional” incorporada à *persona* de Eros Volúcia por si só. E sua comparação com Carmen Miranda torna ainda mais acentuado tal motivo. Tais comparações foram freqüentes no período e bastante interessantes para se pensar divisões da opinião pública que eram incensadas pela imprensa a tomarem partido por uma ou outra. Ao contrário de Carmen, para os detratores da mesma, Eros Volúcia é geralmente defendida sob a bandeira de uma autenticidade nacional que não se vendeu para o estrangeiro, indo trabalhar em produções que representavam caricatamente a nação brasileira. Para um leitor de *Scena Muda* (03/08/1943), Volúcia “não se deixou levar pela sedução do ouro. E continua nossa, cada vez mais artista, mais aplaudida...voltará a trabalhar em Hollywood na hora em que quiser. Tem oferta permanente da Metro.” Outro ironiza com o fato de Carmen Miranda não ser brasileira:

Não estou de acordo com o fan que disse nesse inquérito que ‘nós só apreciamos o que é estrangeiro.’ Si é assim, por que nos revoltamos contra as atuações de Carmen Miranda

(que é portuguesa) e somos unânimes em aplaudir Eros Volúcia (brasileira)? (Scena Muda, 27/04/43)

Antes mesmo do fenômeno da “pequena notável” conquistar Hollywood, embalada pela “política da boa vizinhança” praticada pelos Estados Unidos junto aos países latino-americanos e se tornar motivo de comparação com a filha da reconhecida poeta Gilka Machado, Volúcia já possuía no seu currículo uma série de prêmios identificados com uma cultura nacional valorizadora de sua própria tradição. Já em 1931 criara os balés *Iracema* e *Sertaneja*. Seis anos depois foi convidada pelo Ministério da Educação para realizar um espetáculo composto de bailados brasileiros. Em 1939 foi nomeada professora do Ministério de Educação no Serviço Nacional de Teatro. No ano seguinte, exhibe o primeiro balé “composto exclusivamente de elementos nacionais”. Em 1941 vai a Hollywood onde teve uma ponta no filme *Rio Rita* e um encontro com Roosevelt (Scena Muda, 26/12/1944).

Voltemos, no entanto, para a narrativa do filme. No plano de uma modernidade das relações sociais, questões como a da emancipação feminina e de uma sociedade mais impessoal e racionalizada também são abordados, ainda que subliminarmente como é o último caso. Sobre a primeira me deterei logo adiante. Quanto à racionalização, essa se encontra presente, por exemplo, na ênfase que se dá ao fato de Gracia ter conseguido seu posto de professora através de concurso público. Porém, práticas modernas como essa convivem com uma forte menção à influência da igreja católica. Ao contrário de qualquer menção a religiosidade no ensino de *Aves sem Ninho* e uma educação mais voltada para a celebração de valores “autenticamente nacionais” em *Argila*, aqui um padre vai visitar o projeto de Gracia para dar o seu aval positivo sobre o mesmo, inclusive escutando dela que as crianças já se encontram bem adiantadas nas aulas de catecismo.

Quanto à emancipação e ao surgimento de um novo tipo de homem, menos autoritário, tampouco as alusões são menos problemáticas aqui. No que diz respeito ao último, ainda que Carlos não seja uma figura autoritária, é a que mais se aproxima de um ideal viril convencional como já exposto, enquanto a figura feminina que possui sua sexualidade tratada de modo mais ostensivo, diferentemente de Luciana em *Argila*, é descrita sob uma ótica senão negativa, ao menos suspeita. Após se impressionar com a

força física demonstrada por Carlos em sua luta com um homem que começa a causar confusão na boate, por flagrar sua esposa com o amigo de Carlos, Jararaca, essa mulher o leva imediatamente para sua casa. Aqui, pode-se somar à decadência moral uma decadência também econômica, pois embora a casa aparentemente seja uma mansão digna das igualmente representadas na primeira parte do filme, sua dona exclama, logo após entrarem que “Temos que ficar no escuro, a luz foi cortada”. E, para além de suas significações quais forem, a falta de energia também propicia um ambiente cênico em que a luz mortíça das velas propiciará um elemento a mais para um momento que se pretende erótico e “administrado” por uma mulher “fatal”.

Quando fiz referência à paixão vencer a nação em *Romance Proibido* certamente fui além da leitura estrita, por exemplo, na imagem final do filme. Nela, temos um plano de Gracia sozinha e no centro do quadro, sendo que um grupo de crianças se aproxima dela, que acolhe uma das primeiras a se aproximar em seus braços, sorrindo e feliz (Ilustração 24). Algo semelhante ao que foi destacado pela reavaliação crítica sofrida pelos melodramas americanos da década de 1950 pode ser pensado aqui. Se muitos dos “finais felizes” dessas produções soavam inverossímeis ou ofuscados por todos os dramas anteriormente vividos, mesmo apresentando uma breve seqüência final em que um casal, por exemplo, reconciliava-se ou literalmente se formava como é o caso, por exemplo, de *Palavras ao Vento* (*Written on the Wind*, 1957), de Douglas Sirk, o que não dizer desse mero plano solitário que serve de imagem final ao filme de Gonzaga?



Ilustração 24

Depois do duplo ressentimento vivido com relação ao seu objeto de amor, seguido pela equivalente dupla partida para ensinar em locais diferentes por Gracia, como acreditar

que seu azedume com relação à sua profissão, frágil substituto da paixão em um processo sublimatório não de todo conseguido, metamorfoseado em um único plano numa entusiasmada vida agora dedicada somente à educação infantil soe verossímil? Sendo que o plano em que ocorre sua segunda decepção, que culmina com uma despedida em que Gracia chora sua amargura em um vagão de trem que possui ironicamente uma decoração no formato de coração, ao fundo (Ilustração 25), ocorre não mais que dois planos antes do referido plano final de Gracia com seus novos alunos (Ilustração 24). Algo que, aliás, já pode ser percebido desde o início de sua missão quando fica patente, através da cartela anteriormente referida que o engajamento de Gracia é completamente identificado, desde o princípio, com sua “desilusão”, algo bastante distinto da euforia com que Vitória e Luciana sempre são associadas com relação às suas missões, como poderemos perceber de modo mais detido nos próximos capítulos. Desconforto que já também havia sido evidenciado quando ela descobre que um dos garotos que irá freqüentar suas aulas se chama Carlos (Ilustração 26), demonstrando o quanto ainda não superara a paixão



Ilustração 25



Ilustração 26

3.2.4 Considerações Finais

O filme de Gonzaga certamente é o que mais foge das soluções dramáticas que encampem uma propaganda nacionalista de modo mais orgânico ou coerente. Nesse sentido, ainda guarda uma herança maior de fórmulas dramáticas herdeiras de um outro período, sobretudo a década de 1920 e idos da década seguinte, mais preocupado em valores como o luxo dos ambientes e dos personagens retratados. A visão oposta a esse universo, particularmente caro a Gonzaga como visto, acabará por soar um tanto impositiva e destituída de tensão. E não é uma oposição que desqualifique a elite retratada como fútil e alienada, como nos filmes discutidos a seguir. Se a tensão dramática maior ocorre justamente por conta do triângulo amoroso esboçado em sua parte inicial, que somente retorna em seu final, no reencontro dos ex-amantes, é justamente no momento que o filme mais se aproxima de ser um dublê dos interesses ideológicos do momento que ele demonstra ser menos capaz de provocar um interesse dramático maior. Ou seja, quando Gracia parte para a prosaica vida de professora em Guarantan, onde irá desempenhar o papel de uma liderança educativa voltada não somente para o intelecto, como igualmente para a saúde na higienização dos corpos e nos exames médicos em que se ressalta a preocupação com os pesos e medidas das crianças e também com a saúde da alma, através dos ensinamentos religiosos. Aliás, a dimensão religiosa é mais presente que em qualquer outro dos filmes. Até mesmo na residência da grã-fina decadente e fatal com a qual Carlos acaba indo dormir após a boate se encontra curiosamente um santuário na sala. Algo também presente no dormitório da escola que Gracia e Tamar estudaram na juventude, onde se percebe uma imagem do Cristo na parede (Ilustração 27). Tampouco se deve esquecer a menção à missa que a tia de Gracia costuma sempre ir, às 6 da manhã, em sua companhia.



Ilustração 27

A ambigüidade entre os valores mais próximos do narrador e a ideologia oficial, no entanto, também chegam a se mesclar, como na própria seqüência de *Batuque*, no qual a dança de Volúcia mescla sensualidade e *sex-appeal*, atributos indispensáveis a produção de Gonzaga anterior e símbolos identitários nacionais, o que talvez se estenda para outras opções, como a do grande quadro que adorna o salão de dança da boate na qual Carlos se encontrará com sua *vamp* e Jararaca se aproximará de uma mulher casada. A presença da obra, que apresenta um grupo de índios de ambos os sexos, contornos bem torneados e genitália coberta apenas por um diminuto tapa-sexo, em tal ambiente, sugere menos uma valorização no sentido do indianismo romântico que erótico. É igualmente um tema indigenista que também adorna outro quadro gigantesco, no salão onde transcorre a festa na qual Carlos e Gracia se conhecerão, ainda que como motivos mais “pudicos” e a presença somente de uma vegetação tropical repleta de bananeiras, mesmo que aqui apenas se reproduza o ambiente do índio e este não se faça presente.

Em termos de melodrama, a utilização de recursos do gênero segue senda oposta a traçada por Humberto Mauro em seu filme, como veremos a seguir. Aqui, é somente se distanciando do espaço melodramático por excelência (a paixão da protagonista por Carlos) que se enfatiza a missão levada a cabo por Gracia junto aos seus analfabetos. Tal separação entre o espaço público e o privado poderia sugerir um final que coroasse a coesão, tal como apresentado ao final do filme de Roulien, como explicitado no capítulo 5, porém o ressentimento ácido de Gracia se encontra longe de aplacar, antes pelo contrário, o elemento da paixão.

No plano da imagem, mais que qualquer outros dos filmes a serem discutidos, trata-se do filme que mais faz uso do primeiro plano (anexo I), recorrente sobretudo na ênfase da corte amorosa entre Gracia e Carlos (Ilustração 19), já a partir do dia que se conhecem (Ilustração 28).

**Ilustração 28**

É interessante pensar como o filme, desde o seu lançamento, sempre foi considerado pelo que há de lacunar. Algo não muito diverso de quando seu lançamento em cópia restaurada, em que as cartelas iniciais fazem menção à metragem perdida ou a ser “um típico exemplar do cinema brasileiro dos anos de guerra”, sendo a metragem sobrevivente testemunho da “imensa dificuldade que foi realizá-lo.” Entre as dificuldades se encontravam “a escassez de filme virgem e de produtos necessários a revelação, sonorização e copiagem.” Um estigma do qual outras produções contemporâneas, como as que serão discutidas nos próximos capítulos, conseguiram, apesar de grandes adversidades, se desvencilhar.

“A ficção é necessária para cobrir lacunas que a realidade quase sempre não preenche.”

(Humberto Mauro apud Gomes, 1974: 456)

Capítulo IV – *Argila*: Entre a Nação e a Paixão

3.1 O Homem de Volta Grande

Humberto Mauro (1897-1983), nascido na provinciana Volta Grande, Minas Gerais, tornou-se um nome reconhecido pelos interessados em cinema brasileiro, a partir do ciclo de filmes que dirigiu na pequena Cataguazes, ciclo este que teve com o curta-metragem *Valadião, o Cratera* (1925), hoje perdido, o seu princípio. Após a realização de mais quatro longas-metragens e um outro curta, acaba sendo convidado para trabalhar no Rio de Janeiro, a convite de Adhemar Gonzaga, entusiasta do cinema brasileiro e posteriormente também produtor e diretor de cinema e colaborador próximo do cineasta. A parceria com Gonzaga e seu estúdio recém-formado, a Cinédia, renderia alguns documentários curtos e três filmes de longa-metragem, entre os quais o que é considerado sua obra-prima, *Ganga Bruta* (1933), que tem sido presença constante na lista dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Após uma ruptura com Gonzaga, Mauro se aproxima da produtora e atriz Carmen Santos, para quem realizaria três longas-metragens, entre os quais *Argila* e vários documentários curtos. Ainda realizaria, no mesmo período, *O Descobrimento do Brasil*, em 1937, filme encomendado pelo Instituto de Cacau da Bahia. Por essa mesma época, em 1936, inicia-se sua longa parceria com o Instituto do Cinema Educativo, que perduraria até a década de 1970, já transformado simplesmente em Instituto Nacional de Cinema (INC), onde realizaria uma extensa produção de documentários educativos, culturais e científicos. Retornaria ao longa-metragem ficcional uma única vez, sendo pela primeira e última vez seu próprio produtor, com *O Canto da Saudade* (1952), filmado em sua cidade natal.

Não por acaso, Mauro foi “adotado” pelos cineastas do Cinema Novo como a referência mítica, o “pai fundador” de nossa cinematografia, em oposição ao outro nome mais reverenciado da época: Mário Peixoto. Além de ter realizado somente um filme, *Limite* (1930), enquanto Mauro possui uma extensa filmografia de curtas-metragens e mais

de uma dezena de longas, Peixoto estaria mais próximo de uma concepção estilística das vanguardas estéticas internacionais³⁶.

Já Mauro é esse mineiro dotado de um grande senso intuitivo, sobre quem Rocha (2003: 46) afirma:

A explosão de Humberto Mauro, em 1933, lembrando que estes anos são os mesmos do romance nordestino – é tão importante que, se procurarmos um traço de identidade intelectual na formação de um caráter confusamente impregnado de realismo e romantismo, veremos que Humberto Mauro está bem próximo de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, da primeira fase de Jorge de Lima e de Villa-Lobos, de quem se tornou amigo e com quem realizou *O descobrimento do Brasil*.

Embora longe de abdicarem de suas inquietações formais, em última instância, a prevalência de Mauro sobre Peixoto nos interesses dos realizadores cinema-novistas é a da nacionalidade sobre o arroubo estético, do cineasta de filmografia extensa sobre aquele que produziu um único filme, e ainda por cima, até então desconhecido, da brejeirice sobre a pretensão. Como que, se divididos entre a forma e o teor nacional, ambos tão importantes para eles próprios, não ocultassem a maior importância do último para que a legitimação de Mauro, diante das novas gerações de cineastas, ocorresse da forma mais identificadora possível. Nesse sentido, em vez de criticarem o aspecto formal de boa parte de sua obra, por sua carência de expressividade, preferem admitir que a predominância do elemento de brasilidade, também presente nos filmes realizados pelo Cinema Novo, é que selará tal identificação. Tal discurso, ganha coerência completa apenas enquanto programático, no sentido de que uma das birras dos cineastas do Cinema Novo com os cepecistas dizia respeito justamente a não abrirem mão da inventividade formal e a não perdoarem

³⁶ Não há como não evocar a passagem: “*Limite* era a *Noite Vazia* daquele tempo; seu autor, um anti-Humberto Mauro. O que por si só já é suficiente para não causar interesse aos olhos de um cinema que, antes de ser novo, pretende ser brasileiro.” (Flávio Moreira da Costa apud Bernadet, 1993: 222). Tal declaração, demonstra a animosidade que polarizava o debate sobre o cinema que pretendia ser uma “genuína” expressão da identidade nacional. A equiparação de *Limite* ao filme de Walter Hugo Khoury, de 1964, é concebida como um demérito que relacionava dois filmes que aparentemente procuravam reproduzir estéticas do cinema internacional mais que criar uma autóctone. Cumpre ainda registrar que, embora criticado, *Limite* não fora visto pelos autores das críticas, já que uma cópia do filme somente se tornou acessível no final da década de 1970.

realizadores contemporâneos que ficaram restritos apenas a tal “brasilidade”, como o Roberto Farias, de *Assalto ao Trem Pagador* ou o Anselmo Duarte, de *O Pagador de Promessas*.

Curioso se faz perceber que a exaltação do senso de brasilidade de Mauro por Rocha é efetivada em completo isolamento de propostas semelhantes no campo cinematográfico, fazendo com que todas as alusões comparativas sejam efetivadas com artistas da literatura, das artes plásticas e da música (Bernardet, 1982). Tal visão idealizada e esquemática do cineasta mineiro não resiste a uma análise como a empreendida por Schvarzman (2001), para quem os cineastas do Cinema Novo utilizam Mauro para seus interesses programáticos da construção de uma tradição nacionalista, deixando conscientemente de lado a sua primeira fase no INCE, procurando desvincular qualquer associação do cineasta com o viés autoritário de Roquette-Pinto, diretor do INCE e mesmo da figura ditatorial de Vargas. Portanto, ao considerar o cineasta como um lírico nacionalista, identificado às raízes autênticas de uma brasilidade rural, ou seja, mais próxima de uma definição da expressão nacionalista “poética”, Mauro se ajusta com a corrente “correta” de nacionalismo, libertária e avessa às perversões e preconceitos de um cinema mais cosmopolita, ao mesmo tempo que tampouco servil aos interesses autoritários de viés fascista. O Mauro conscientemente esquecido é aquele que colaborou com o nacionalismo “inautêntico” do período varguista, reproduzindo a ideologia oficialista do regime autoritário. Por outro lado, cria-se uma polaridade perigosa e ideologicamente questionável, identificando o nacional “autêntico” com o autóctone, livre das contaminações estrangeiras, beirando o xenofobismo.

É interessante que o personagem de Mauro, pensado enquanto referência primeira do cinema nacional, deva muito à obra de Paulo Emílio Salles Gomes, que poderia ser considerado como seu equivalente, em termos de mito fundador, no que diz respeito aos próprios estudos acadêmicos sobre cinema no Brasil. Com Gomes e seu influente *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte* (1974), fica patente a união tão vigorosa, senão maior, nos estudos acadêmicos brasileiros entre cinema-identidade nacional-autor que a trinca cinema-autor-estilo na crítica européia, que lhe é um pouco anterior. Tal configuração, sem dúvida, remete às próprias aspirações dos filmes e realizadores envolvidos, no caso francês, na *Nouvelle Vague* e, no caso brasileiro, no Cinema Novo.

Menos que imaginar que tal vinculação seja do tipo causa-efeito, ou seja, que a produção acadêmica não mais que reproduziu as diretrizes estético-ideológicas da realização cinematográfica, seria mais adequado pensar em um duplo movimento fecundante. Sem esquecer que, nos dois movimentos, houve realizadores que exerceram importante influência como críticos e realizadores, tanto – e mais acentuadamente – no caso francês, quanto no brasileiro.

Em *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*, o autor traçará um rico painel, em grande parte motivado por depoimentos e pelo anedotário particular do próprio Mauro e das pessoas que conviveram com ele no período, no qual há uma evidente “perda de inocência” da matriz mineira, a partir do momento em que ocorre seu deslocamento para o eixo de influência do mentor da revista *Cinearte*. Paulo Emílio se detém apenas nesse primeiro momento, tendo-o como mais fértil e original que a visão mais cosmopolita, padronizada e espelhada nos valores de produção hollywoodianos pretendida por Gonzaga.

A obra de Paulo Emílio é bastante próxima da posição defendida a respeito de Mauro por realizadores do Cinema Novo, sendo o eixo identidade nacional-autor muito visível no discurso, tanto do primeiro, quanto dos últimos. Nesse sentido, a disposição temática em que são construídos, tanto *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte* (1974), quanto o curta-metragem *Mauro, Humberto*, de David Neves, lançado dez anos antes³⁷ chega a ser didática.

Com relação ao livro, seu próprio título já configura os dois eixos sob os quais pretende se deter sobre o realizador mineiro. Louvando a primeira produção de Cataguazes pelo que conjugaria de expressão nacional e já mais crítico diante de sua produção gradualmente influenciada por Adhemar Gonzaga, excessivamente inspirada no modelo norte-americano, como sintetiza Schwartzman (2004: 67):

(...) Mauro é instituído no papel de paradigma do autor que, apesar das contingências e do colonialismo dominante, resiste e readquire uma verdadeira identidade brasileira. No campo oposto estava justamente Gonzaga que filiava a existência do cinema brasileiro a uma estrutura industrial de matriz norte-americana.

³⁷ Embora o livro de Gomes só tenha sido lançado em 1974, trata-se de um projeto gestado em um longo período e a maior parte de sua pesquisa de campo ocorreu no ano de 1966, bastante próxima da exaltação a Mauro promovida pelos realizadores do Cinema Novo.

Para que Mauro se preste de forma mais íntegra, tanto a esse mito de fundador do cinema de expressão autenticamente nacional, quanto à dimensão autoral, Gomes radicaliza a diferenciação entre a produção de Cataguazes e a mais fortemente vinculada aos ideais de Gonzaga e da revista *Cinearte*, deixando evidente sua preferência pela primeira. Seu recorte, portanto, exclui toda a produção do cineasta posterior a Cataguazes, como *Lábios sem Beijos* (1929), produção com a mais forte presença da influência de Gonzaga. Porém, sem dúvida ainda mais significativa, é sua consciente recusa, através desse recorte, de analisar a produção do ciclo em que Mauro se aproxima do INCE e de Roquette-Pinto. Justamente aquela em que a dimensão de “identidade nacional” ganha foros explícitos, certamente observando-a como obstáculo para um retrato de Mauro que senão partilhasse do viés crítico sobre a nação, tampouco demonstrasse laivos de exaltação nacionalista de matizes oficiais, para não comentar que tal conjugação se tornava um empecilho não menos concreto para uma maior coerência autoral na obra do realizador. O que é considerado “inautêntico”, portanto, sempre pode ser associado à influência e à pressão dos colaboradores de Mauro, seja no primeiro momento Pedro Comello, no segundo Adhemar Gonzaga, no terceiro Roquette-Pinto, etc.

No curta metragem *Mauro, Humberto* (1964), de David Neves, segue-se uma estratégia semelhante. Menos por vincular o embotamento do senso de “brasilidade” de Mauro aos seus colaboradores que por descartar qualquer tipo de referência ideológica mais precisa às obras do cineasta. O filme retrata o patrono do Cinema Novo nas situações mais banais de seu cotidiano, traçando um paralelo com seu imaginário fílmico, que o narrador *off* insiste em afirmar ser guiado pelo instinto, mais que pelo intelectualismo, associado com artificialismo. Fica evidente que o cineasta é mais importante como necessária referência de um momento anterior do cinema brasileiro, sendo observado silencioso em praticamente todo o filme, mais valendo sua imagem que propriamente seu discurso. Sua relevância para o Cinema Novo é acentuada, tanto pela presença de Glauber Rocha, que diz diante das câmeras, quase que literalmente, o que expressara em seu livro referido acima, quanto pelo cartaz do então muito recente filme do cineasta, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, traçando uma relação direta entre a sede de investigação do Brasil presente tanto em Mauro quanto nos cinema-novistas. As imagens do filme de Mauro que ocupam mais metragem são não só do que é considerado seu melhor filme, *Ganga Bruta*, como

justamente a mais célebre de suas seqüências³⁸. O ingresso de Mauro no INCE e sua associação com curtas institucionais para o órgão são logo suavizados pela narração que afirma que só o fez pela impossibilidade de viver produzindo apenas cinema comercial. Sobre as imagens de *O Descobrimento do Brasil* (1937), o filme apenas ressalta a música de Villa-Lobos e a habilidade de Mauro com o Tupi-Guarani. Sobre o não menos ideologicamente problemático *Argila* (1940), ao menos para os princípios cinema-novistas, compartilhados pelo narrador, apenas se acentua “o emprego expressionista do som”, da iluminação e “o recurso oportuno do detalhe que contribui para acentuar a ação dramática.” (Carvalho, 2003). Por outro lado, quando se detém na produção de curtas-metragens de Mauro para o INCE, refere-se não por acaso ao seu curta mais famoso, *A Velha a Fiar*, por possuir uma engenhosidade que, mesmo fazendo uso de artifícios semelhantes às inúmeras outras produções que realizou para a instituição, a transcende em muito em termos de criatividade. De uma maneira geral, acadêmico, tanto em sua forma quanto no conteúdo, esse curta documental de Neves, até na própria composição do título, que segue o padrão das indicações bibliográficas e dos fichários de biblioteca, acaba involuntariamente acentuando tal perfil. Trata-se, sem dúvida alguma, não mais que de afirmar Mauro enquanto mito cultural de nosso cinema, construção não muito distante de outros perfis traçados de grandes nomes de nossa literatura por cineastas da mesma geração.

Tal heroicização da figura de Mauro, dá-se mais pelo modo como se estrutura o documentário que pelas imagens, triviais em si próprias, e restritas em boa parte a seguir o cineasta que encena algo de seu cotidiano para a câmera. A heroicidade aqui diz mais respeito à exaltação pelo narrador de uma figura que crê importante para nossa cultura e que, ainda assim, surge com toda sua simplicidade, longe seja de qualquer afetação intelectual, de entrevistas posadas para a câmera, etc.

A figura de Mauro se torna bastante importante igualmente para exemplificar a inutilidade de uma polarização completa entre nacional/internacional no campo do cinema, no plano metodológico, quanto para configurar, no plano histórico, a dificuldade de se criar uma tradição cinematográfica nacional “liberta das influências alienígenas”, dificuldade

³⁸ Seqüência igualmente selecionada para o *Panorama do Cinema Brasileiro* (1968), de Jurandyr Noronha, único longa-metragem até hoje a pretender agenciar um discurso sobre a história do cinema brasileiro como um todo.

que possui relação muito direta com a própria dominação econômica e ideológica estabelecida pelo cinema americano.

Nesse sentido, é exemplar o comentário de Schvarzman (2004) de que Mauro acreditava estar sendo pioneiro no fazer cinematográfico no Brasil e que, portanto, por força do próprio contexto no qual se encontrava inserido, a provinciana Cataguazes, não possuísse outra referência estética a não ser o cinema americano. Por outro lado, a própria produção cinematográfica brasileira que o antecede, por força de seu caráter grandemente amador ou pela dominação do mercado distribuidor-exibidor pelas grandes companhias européias e americanas, não possui qualquer reverberação sobre os primeiros projetos de Mauro, pelo seu simples desconhecimento. Não menos exemplares são as considerações de Gomes (1974) a respeito da ignorância de Mauro sobre a realização de filmes no próprio interior de Minas Gerais, contemporâneos à época que começou a produzir, e a sinopse de seu primeiro projeto cinematográfico, que não chegou a ser realizado, chamado *Três Irmãos*, visivelmente influenciado pelos *westerns* americanos, inclusive no nome de personagens tais como Harry Richemond, Daniel Thuner e o Dr. Richard Walling³⁹, convivendo com personagens de nomes prosaicamente brasileiros, tais como Dona Maria, Emília e José, que vinha a ser ninguém menos que o irmão caçula de Harry Richemond. Configura-se então a curiosa situação cuja tentativa dada como mais consciente de uma produção de caráter nacional teve se espelhar na produção americana para se constituir. Na verdade, o que tal exemplo demonstra é uma articulação da figura de Mauro a uma aura de brasilidade que em grande parte advém do realizador produzir no interior de Minas Gerais, e, portanto, encontrar-se imune ao cosmopolitismo associado com metrópoles como Rio de Janeiro e agora também São Paulo. Porém, paradoxalmente por não morar nas referidas cidades, Mauro não teve contato ou sequer ouvira falar, nesse primeiro momento, de algo que não a produção americana corrente.

Por fim, seria leviano considerar que a própria definição de autor, tal como a considerada brasilidade de Mauro não seja problematizável. Embora longe de ser o foco

³⁹ Deve-se levar em conta, no entanto, que tal predileção por nomes estrangeiros está associada ao roteirista, Pedro Comello, que acabaria criando um núcleo de produção rival ao de Mauro e, posteriormente, abdicaria de tais denominações, por influência dos próprios filmes de Mauro, segundo Gomes (1974).

deste estudo, sua duradoura imbricação com a representação “autêntica” ou não sobre o Brasil merece que o conceito de autor também seja discutido aqui brevemente.

A definição de “autor real”, na tradição narratológica, diz respeito ao próprio autor do texto, por exemplo, Machado de Assis, que o distinguiria do narrador, que poderia ser batizado com o mesmo nome. Portanto, quando fizesse referência ao fato de Assis ter utilizado determinado recurso literário, estaria invocando mais uma instância narrativa que propriamente o autor real, como referido anteriormente. Ou seja, se no caso da literatura já é difícil acreditar que a produção artística demanda somente de um indivíduo, e o texto que produz é a mera expressão fiel de seu talento, quando se leva em conta os contatos com os editores e as mudanças que podem ocorrer ao longo do tempo na reprodução do mesmo, o que dizer do cinema? Tal definição⁴⁰ certamente seria ainda menos cabível, no sentido de sua estruturação ser mais coletiva. Mesmo no caso de Mauro, que não possuía uma divisão de trabalho tão acentuada, cumpre evocar que o resultado final tinha forte influência dos colaboradores envolvidos ao longo de sua extensa carreira, que incluem o roteirista Comello, o produtor Adhemar Gonzaga, a produtora e atriz Carmen Santos ou mesmo alguém que nem era diretamente envolvido com cinema como Roquette-Pinto.

A associação entre a visão restrita de “autor cinematográfico”, partindo de um viés exclusivamente textual da obra, pode acarretar leituras um tanto quanto equivocadas, e os filmes mudos de Mauro demonstram-no bem a partir dos comentários traçados por Gomes (1974). *Brasa Dormida* pode demonstrar a amplitude de tais intervenções. Houve a mudança das cartelas⁴¹ com comentários sobre a narração e de “diálogos” dos personagens efetivada pelo braço nacional da companhia norte-americana Universal, igualmente retirando a cena final do soluço do bêbado que encerraria o filme. A censura cinematográfica, por sua vez, cortou os planos em que se tornava evidente que um dos personagens chamava o outro de “filho da puta”. Gomes faz menção ao fato do próprio

⁴⁰ Deve-se, no entanto, fazer uma ressalva de que a reflexão sobre a figura do “autor” no cinema surge a partir de exemplos encontrados no próprio cinema industrial, tais como Hawks, Ford ou Hitchcock, que segundo uma tendência crítica da década de 1950, conseguiam imprimir sua marca autoral, “apesar” do sistema de produção no qual estavam inseridos.

⁴¹ Tais cartelas, por si só, já eram uma evidência do nível da intervenção que ia além do diretor, já que poderiam ser escritas tanto pelo próprio, quanto por um funcionário da empresa distribuidora do filme, como acabou sendo o caso de *Brasa Dormida*, ou ainda, e mais raramente, por renomados nomes da literatura como Catullo da Paixão Cearense, que recusou a proposta (Gomes, 1974: 259-60)

Mauro ter remontado seu filme, ocorrendo, portanto, pelo menos três versões da obra: a finalizada em 1928, a que a Universal lançou, sobre a qual Mauro voltou a trabalhar, pretendendo resgatar a original, tampouco equivalente à primeira⁴². E até mesmo a corrosão do material original pelo tempo, impossibilitando que se tenha uma noção do que fora, por exemplo, sua fotografia ou provocando o desaparecimento de alguns planos.

Tal, felizmente, não sucedeu com *Argila*, que chegou aos nossos dias em uma versão senão idêntica bastante similar à original.

3.2 *Argila*

Gilberto (Celso Guimarães), competente e humilde artesão de cerâmica, torna-se objeto da paixão da jovem viúva rica Luciana (Carmen Santos), proprietária do Castelo de Correias, em Petrópolis. Gilberto passa a trabalhar na residência de Luciana, acidentando-se quando a vê beijar o amigo pintor Cláudio (Saint-Clair Lopes). Luciana passa a tratar de Gilberto que, buscando demonstrar sua gratidão, acaba presenteando-a com um raro utensílio indígena, um maracá, que encontrara em um sítio arqueológico na Ilha de Marajó. Porém, o maracá havia sido presenteado anteriormente à noiva de Gilberto, Marina (Lídia Mattos), que acaba por se sentir enciumada dessa relação cada vez mais próxima entre seu noivo e Luciana. Pedrinho, irmão de Marina, percebendo a instabilidade emocional crescente dela com relação ao distanciamento de Gilberto, também se sente incomodado com a situação. Luciana compra a fábrica cujas peças eram vendidas na região e decide transformá-la em uma olaria de objetos artísticos. Gilberto passa então a ser seu empregado mais destacado. Os objetivos de Luciana são o de valorizar algo de artístico e de valor nacional, a cerâmica marajoara. Seu círculo de amigos, notadamente o fútil Barrocas (Floriano Faissal), diverte-se com esse novo interesse de Luciana. Numa noite de recepção no Castelo de Correias, enquanto os convidados se divertem, o maracá é roubado por Pedrinho. Quando sabe da história, o pai do menino conta sobre o furto para Luciana, relatando-lhe igualmente que os noivos vivem uma situação delicada desde que os boatos

⁴² Tal prática era, e ainda é, bastante comum. Podia, inclusive, ser realizada com a intenção de demonstrar um nível de domínio precoce do realizador da arte cinematográfica. Um caso clássico, nessa linha, é a suspeita de remontagem efetivada por Edwin S. Porter de seu *O Grande Roubo do Trem* (1902), um dos primeiros filmes a utilizar o recurso da montagem paralela para apresentar uma ação que acontece em locais distintos. Pesquisadores observam que os planos da montagem paralela poderiam não fazer parte da versão original da obra, tendo sido introduzidos por seu realizador alguns anos após.

sobre o interesse de Gilberto por Luciana se espalharam pela comunidade. Quando Gilberto devolve o maracá a Luciana, ela acaba fazendo de conta que tudo não passara de um capricho de madame, colocando-se na posição meramente de patroa de Gilberto.

3.2 1. A Problemática da Arte e da autenticidade nacional em *Argila*

Toda a trama se desenvolve em torno do hábito de valorização de nossa cultura por parte da rica protagonista e de alguns membros do seletto grupo que a cerca. Barrocas, um dos membros do grupo que não compartilha tais preceitos, pois se encontra contaminado pela admiração dos valores clássicos gregos, é uma figura não apenas ridícula como ignorante, já que surpreendido com a indagação de Luciana sobre quem fora Pitágoras, não consegue responder nada. O que implica que tais pretensos especialistas em culturas “alienígenas” não possuem mais que um verniz cultural, cuja fachada não sustenta a menor provação. Da mesma maneira, sua desqualificação enquanto personagem para o narrador depreende-se já na apresentação do mesmo. Enquanto Cláudio possui uma relação sublimatória madura o suficiente para não observar na jovem despida que lhe serve de modelo mais que um objeto para seu trabalho, ao ponto de retratá-la no ambiente mais familiar possível, com sua velha mãe tricotando ao lado, e ele acredita que o mesmo se dê com Barrocas, não é exatamente o que ocorre. Já na sua entrada em cena Barrocas dirige um indiscreto olhar para a empregada de Carlos. E, posteriormente, após mais um indiscreto relance de olhar, dessa vez endereçado à modelo que se encontra extra-campo indaga do pintor “como você pode trabalhar vendo aquilo?”. Sua impostura está desde o início bem delimitada, e sua crença de que a seriedade artística só pode ser efetuada na sua Grécia dos tempos de diplomata, longe “dessa mistura de praia e maiôs”, logo é confirmada pela sua própria observação de mulheres na praia da janela do apartamento (ilustração 1), como que sacramentando a necessidade de uma arte completamente despojada de valores terrenos. Ou seja, o Brasil seria um bom lugar para se divertir, mas não sério o bastante para o surgimento de uma arte tão elevada quanto à grega, já que nele o artista não se encontra suficientemente afastado dos instintos.

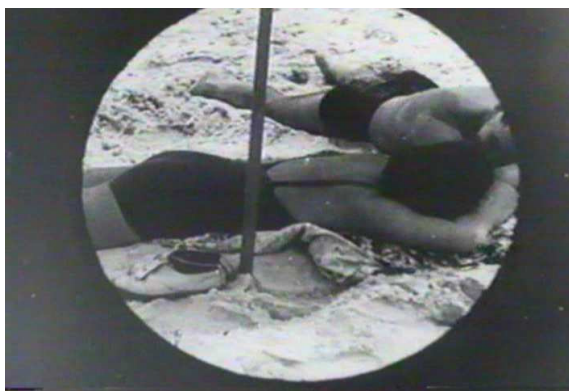


Ilustração 1

A figura de Barrocas é precursora, em certos aspectos, de tipos semelhantes das chanchadas das décadas seguintes, como o professor de história grega Xenofontes, vivido por Oscarito em *Carnaval Atlântida* (1952). Portanto, seria ingênuo supor que sua figura pretenda provocar uma repulsa irrestrita, antes a tolerância e até mesmo a simpatia que se pode ter pela figura de um palhaço, aproximando-se, mais uma vez, do tipo vivido por Oscarito, numa composição do ator igualmente repleta de trejeitos e caretas. Porém as intenções finais, embora possam sugerir semelhanças, são diametralmente opostas. Enquanto a negação do saber erudito como afetação ocorre na chanchada de maneira a se afirmar uma brasilidade brejeira e viva, típico produto de uma intensidade cultural que a afasta do pó do museu, tal afirmação é realizada, em última instância, de modo galhofeiro e autodepreciativo. Xenofontes de fato se contaminou pela brasilidade, mas o par que compõe ao final com a rumbeira Lolita se contrapõe ao “casal modelo” para o romantismo, de inspiração nitidamente norte-americana, representado por Cyl Farney e Eliane⁴³. No caso do filme de Mauro, nem se chega a constituir um saber erudito, porém mera afetação, como visto, e a forma de neutralizá-la se dá menos pela galhofa que pela auto-afirmação e pelo incensar da cultura nacional, que aparentemente não busca se espelhar em qualquer outra para obter sua legitimação. Tal legitimação tão pouco prescinde do aval de instituições e eruditos estrangeiros, já que nós possuímos ambos aqui mesmo no Brasil, representados pelo Museu Nacional e pelo discurso de Roquete Pinto sobre a arte marajoara.

⁴³ Tais apreciações e uma análise mais detida sobre essa produção da *Atlântida*, cf. em Dumaresq (2003).

Barrocas, nesse sentido, pode ser considerado como representante de uma elite que não pode observar a realidade nacional a não ser pelos olhos do que acredita ser o do europeu, e tudo que remeta à falta de vinculação com essa fonte civilizatória é negada com deboche. Ao referir-se a Miranda, falecido marido de Luciana, por exemplo, apresenta-o como presa dos instintos mais primitivos, apenas interessado no “dinheiro e no estômago”, e quando Cláudio afirma que ele desejara ter sido retratado pouco antes de sua morte, Barrocas sugere que o retrato deveria ter sido pintado em meio a um ato de glotonaria. Porém não um ato gastronômico qualquer, mas repleto de frutas tropicais, com especial destaque para um cacho de bananas, efetivando nitidamente a equiparação do elemento vulgar com a cor local, sobretudo numa época em que Carmen Miranda vivenciava seu auge em Hollywood, provocando uma reação ambígua nos brasileiros. Pouco depois, já na residência de Luciana, quando o cantor afirma que apresentará uma nova canção com versos de Bilac, denominada *Canção de Romeu*, Barrocas não apenas se entusiasma, como sente necessidade de transformar o ambiente para que se torne digno de tal exibição, selando a identificação com a ascendência cultural européia que remete ao tema da letra da música, sendo irrelevante que a tragédia shakesperiana seja bem distinta da grega, pela qual aparentemente nutre admiração. O modelo que escolhe para que a encenação se dê é o da Verona, de Shakespeare, em que a escadaria funciona como balcão. Ou ainda quando vislumbra no busto da modelo pintada por Carlos, numa pintura que pretende ser a própria representação de temas brasileiros, elementos de um classicismo grego, relação que voltarei a mencionar. Quando da inauguração da exposição de cerâmica marajoara patrocinada por Luciana, por sua vez, faz questão de frisar que teria maior relevância cultural, se ela se dispusesse a fazer Vênus de Milo de barro em série⁴⁴. Embora o narrador faça questão de frisar a insensibilidade de Barrocas, procurando reproduzir com materiais completamente diversos e numa realidade espaço-temporal-cultural completamente outra, algo que no máximo poderia ser considerado exótico, *naïf* ou, mais recentemente, decorrência de uma hibridização cultural suscitada pelos meios de comunicação de massa, em nenhum momento parece duvidar do valor cultural proporcionado pela empreitada de Luciana, que embora não tão esdrúxula quanto a sugerida por Barrocas, tampouco está livre

⁴⁴ A contraposição entre produção em série e o caráter único das obras de arte chegou a ser evocado, ainda que não desenvolvido, como uma das muitas polaridades que o filme apresenta por Carlos Roberto de Souza in Ramos (1987).

de um forte apelo *kitsch*, já que a única estratégia que a diferencia da proposta de Barrocas é que se trata de uma cópia de um artefato cultural ou de alguns motivos nele presentes, efetivado no que viria a ser o solo brasileiro. Porém, em termos de verossimilhança, muito provavelmente a Vênus de Milo fosse referência cultural mais próxima de um pintor como Cláudio e até mesmo de um escultor como Gilberto que a cerâmica marajoara.

A ânsia de Luciana por criação e beleza contra a rusticidade e o uso efetivo de certas peças de argila defendida pelo ex-patrão de Gilberto, Seixas, por exemplo, pode soar tão ou mais equivocada e autoritária quanto à postura de mercado daquele. Na cena em questão, Luciana simplesmente empurra uma prateleira e quebra todos os produtos, substituindo uma produção em série de objetos que possuem uma utilização comum consagrada pelos populares por uma outra produção em série, de pretensões artísticas, que servirá como mero apelo decorativo para a reduzida elite da qual faz parte. Ou ainda para os estrangeiros a quem pretende exportar o produto. Ou seja, a passagem do objeto, cultural em termos de sua utilização cotidiana para cultural enquanto apreciação de uma certa tendência estética parece acarretar intrinsecamente uma elevação em seu status⁴⁵. Ao menos para o narrador, que parece concordar com a arrogante afirmação de Luciana de não pretender produzir peças para “armazéns de secos e molhados” e sim “estimular a arte de Marajó.”

Porém a contraposição entre uma verdadeira arte, que é a de Marajó, com uma produção rústica e serial, mera produção para “secos e molhados”, não consegue ser bem sucedida, já que o narrador não percebe que o que ele identifica como “ideal artístico”, tampouco foge do aspecto serial. A seqüência em que tal dimensão se encontra mais evidente é a da produção da cerâmica após a compra da mesma por Luciana. Da mesma maneira que o discurso de Roquette-Pinto, tal seqüência parece fazer parte de um corpo estranho ao universo diegético do filme, tal a intensidade de sua postura descritivista de cunho documental. O que se observa na mesma é uma produção em série de produtos com

⁴⁵ Quando Walter Benjamin, por exemplo, afirma em seu célebre ensaio, a respeito da beleza que os objetos mais triviais do cotidiano podem adquirir quando lhes cessa a função original para a qual foram produzidos, evidentemente está se referindo a objetos que passaram por um intenso processo de significação para a cultura de uma determinada época. Nem mesmo de invenção de uma tradição pode propriamente se falar aqui e talvez o termo que consiga mais se aproximar da referida opção estética capitaneada por Luciana seja o de simulacro, de viés pós-modernista.

alguma menção à arte marajoara, como no formato dos jarros que, no entanto, possuem motivos pintados que estão longe de possuírem qualquer referência com a arte marajoara (Ilustração 2). Portanto, longe igualmente se encontram de servirem de contraponto seja para a produção anterior da cerâmica, seja para as “Vênus de Milo” de barro ridicularizadas pelo narrador. Não há nenhuma pesquisa formal no sentido de apontar traços de originalidade estética nessa produção, como conviria a sua pretensão artística, antes uma “hibridização”⁴⁶ mais próxima de um período de radicalização das estratégias de reprodutibilidade técnica de viés neo-romântico.⁴⁷



Ilustração 2

Logo no plano inicial que se segue aos créditos, que como explicitado é um plano de detalhe sobre o aspecto parcial de um artefato indígena, existe outro plano de detalhe de outra textura igualmente vinculada à arte, as tintas da paleta de Cláudio (Ilustrações 3 e 4). Porém, não se trata de uma vinculação que diz respeito apenas à arte, mas igualmente ao traço de identidade nacional que está presente tanto no objeto indígena quanto no tema do pintor, o quadro de uma mulher nua de características pretensamente indígenas, em meio a um cenário tropical, sendo ao fundo observados vários outros quadros com temáticas identicamente “nacionais”. No período em que Vargas criava uma série de instituições, cuja

⁴⁶ Embora Canclini (2000) defenda uma visão menos dicotômica entre o que seria considerado artesanato e o que seria considerada verdadeira arte, que bem poderia ser incorporado a essa situação, não se trata, obviamente, do ponto de vista do narrador, que se orienta pela concepção convencional do produto artístico como fruto de um estilo peculiar.

⁴⁷ O *kitsch* está associado sobretudo à estética neo-romântica, pioneira na produção serial de objetos com pretensões de “respeitabilidade” artística, ao tentar reproduzir formas de uma determinada arte anterior, e portanto seus atributos de valor, para um público mais amplo, compartilhador de uma cultura de massa, urbana, em formação e expansão, tal como referido por Elsaesser (2000:43). O próprio cinema, em determinadas conjunturas, pôde ser enquadrado nessa moldura, tal como comenta o autor a respeito de certos filmes que ficaram associados a um ciclo conhecido como Expressionismo, na Alemanha da década de 1920.

função declarada era a preservação de nossa cultura, é evidente no filme a intenção de valorizar um patrimônio cultural enquanto herança que erige uma tradição e elo que possibilita sentido à arte contemporânea ao momento em que o filme foi produzido. Tal encadeamento entre a arte do passado e do presente é ressaltado pelo uso dos referidos planos, sendo que a passagem de um para o outro se dá através do recurso da sobreimpressão (Anexo I), acentuando a identidade entre as texturas do artesanato indígena e as tintas da pintura, ambas conformando abstrações dada a proximidade com que são captadas pela câmera.



Ilustração 3



Ilustração 4

A figura do maracá ganha uma dimensão afetiva que muito de longe transcende qualquer relação de mera observação distanciada proporcionada pelos museus. No momento em que não pode compartilhar do carinho do noivo, Marina recorre a ele, e observamos uma lágrima sua a pousar sobre a superfície do artefato. Essa interação

propicia uma dilatação no sentido original da existência do referido objeto cultural que está longe, tanto dos preceitos da utilização funcional dos vasos em série que são produzidos na oficina de Seixas, quanto da obsessão estética buscada por Luciana. No sentido da última, é uma relação excessivamente permeada pela posse e pela sexualidade agressiva. Para não ter qualquer dúvida sobre a crescente dominação que exerce em Gilberto e na sua arte, acaba comprando a própria fábrica em que trabalha. Quando Carlos chega para lhe apresentar seus novos quadros, ela acaba beijando-o, mas logo afirma que beijou sua arte e que ele não passa de um suporte, como um cavalete. A apreciação da arte em Luciana tem uma dimensão extremamente sexualizada, como quando pede a Mário, o músico, que execute uma composição de Villa-Lobos e a câmera passeia por seu rosto em expressão de puro êxtase. No sonho que tem na mesma noite, o violinista se transforma em Gilberto. Outro dos momentos em que essa intensidade entre arte e desejo se manifesta de forma bem evidente é a seqüência que se encerra com Luciana sozinha na sala admirando e tocando o vaso de cerâmica que elogiara há pouco como sendo criação de Gilberto e, logo a seguir, partindo de carro, para assediar o artista. Ou seja, se para o antigo patrão a arte é subvalorizada, em Luciana ganha uma dimensão excessiva, em que os seres humanos em si mesmos se tornam secundários, num encantamento com o belo perigosamente próximo da estética fascista⁴⁸. Como que espelhado no modelo da pureza da raça ariana, Luciana admirasse algo como a beleza da raça mestiça, em certo momento pedindo para que Gilberto fique de perfil, para observar seus traços como faria a uma estátua (Ilustração 5). Em Luciana a arte, embora aparentemente a liberte da vacuidade do círculo social do qual faz parte, encontra os limites de seu próprio narcisismo. Na seqüência em que vivencia uma relação intensa com a música de Villa-Lobos em seu jardim, Luciana tem projetada sua imagem no espelho d'água, mesclando-se às vitórias-régias (Ilustração 6). É curioso como a personagem vivencia um de seus momentos de maior intensidade não ao lado de Gilberto, que acabara de abandonar no barracão após seduzi-lo, mas da música e de sua própria imagem. Imagem que acaba por tornar turva ao lançar uma pedra, representação que antecipa o quanto tal narcisismo acabará por feri-la. Os anseios próximos dos regimes autoritários também se refletem no próprio processo produtivo artístico, já que compra

⁴⁸ Em um certo momento, na primeira seqüência em que surge, Luciana chega a afirmar para seus convidados numa conversa emocionada: “Que bom se no mundo só existissem artistas!”

inicialmente o talento do artista, para depois se apoderar do seu próprio meio de produção. Embora sugira, como o narrador quer fazer crer, uma atitude empresarial moderna e dinâmica, mais parece refletir a própria política crescente do Estado como centro monopolizador e incentivador das práticas culturais⁴⁹.



Ilustração 5



Ilustração 6

Afinal de contas, é como se apenas Gilberto e, principalmente, Marina, mesmo que distantes da cultura letrada de Luciana, compartilhassem de uma relação “autêntica” com o objeto cultural, talvez justamente por também serem portadores dessa autenticidade no plano das relações humanas, como o narrador sugere. É perfeitamente compreensível, no contexto social de então, que Marina e Gilberto não fossem os escolhidos para serem porta-vozes da defesa da cultura marajoara, por seu próprio nível restrito de educação, porém ao

⁴⁹ Aliás o próprio filme é produzido graças à crescente mobilização da classe cinematográfica pela atuação junto ao governo por uma política de proteção ao cinema nacional que se inicia, de forma tímida, com o decreto-lei 2.240, obrigando a exibição de um curta nacional antes de cada longa estrangeiro, em 1932, sendo substituído, em 1939, por novo decreto-lei que obriga a exibição de ao menos um filme brasileiro em cada cinema. Cf. em Andries (2001). Porém, tal interesse demonstra ser em maior medida retórico, já que a maior parte da bibliografia que se refere ao decreto-lei de 1939 tampouco acrescenta que no mesmo houve a diminuição de 60% na taxa sobre a importação de películas estrangeiras. Cf. em Moreno (1994: 82)

dotar Luciana com esse intuito, o interesse do narrador em dignificar a arte “autenticamente brasileira” fica dividido entre alguém que pode ser apreciada, a certos momentos, como completamente envolvida pela arte que pretende divulgar e, não pouco freqüentemente, como um quê de voluntarioso por alguém de temperamento inconstante, refletindo fortemente, de maneira completamente involuntária, um perfil bastante associado com nossas elites.

Gilberto, mesmo tendo um grande carinho pelo maracá, é pouco sensível de sua importância para a noiva e acaba encontrando nele a forma de agradecer o zelo demonstrado por Luciana em sua convalescença. Marina, não sem razão, acredita que uma parte importante da relação entre ambos se vai juntamente com o maracá, já que sente intuitivamente nele a mesma função original que possuía na cultura que lhe deu origem⁵⁰.

Há toda uma busca de valorização da cultura nacional que se encontra presente na diegese que vai além de todos os motivos envolvendo o tema da cerâmica, como a referência a Casimiro de Abreu, a canção com letra de Olavo Bilac e a música de Villa-Lobos, que além da função diegética acima exposta, igualmente compõe a trilha-sonora do filme. Destaco dois momentos particularmente interessantes: a exposição sobre a cerâmica marajoara efetivada no Museu Nacional e a festa de São João, dentre todas essas referências. Vou deter-me no momento somente ao segundo, já que o primeiro será objeto de análise posterior.

A seqüência da festa de São João procura transmitir a espontaneidade dos folguedos juninos, com uma série de planos de ordem quase didática, descrevendo atitudes típicas dessas festas, como a faca cravada na madeira, o ovo quebrado no copo, as danças ao redor da fogueira, antes que os personagens surjam.

Embora, muito provavelmente em grande parte à revelia dos intuitos do narrador, é interessante como se configura, em termos comparativos, a festa junina dos pobres e dos ricos. Do universo da primeira nos aproximamos aos poucos, após os referidos planos descritivos, dos personagens em questão, Marina e Pedrinho, acentuando sua inserção no seio da comunidade, enquanto na segunda praticamente surge de chofre o salão da mansão

⁵⁰ Em momento posterior da narrativa, Roquette-Pinto explicita, em tom didático e grave, que “no ruído do chacoalhar das pedrinhas ouvia o índio a resposta sagrada às consultas da alma aflita.”

de Luciana. Porém, mais que isso, o que de fato chama a atenção é a referida busca de uma caracterização de tons documentais para a festa popular, ainda que ao menos para os padrões da época, enquanto a festa na mansão soe hoje de uma estilização capaz de gerar incômodo⁵¹. A apoteose da festa é uma estilizada dança com uma figura não menos estilizada de índia, que reflete o apelo exótico que tal cultura exerce para a elite, acompanhada por um grupo musical também devidamente paramentado como índios. De qualquer forma, fica bem delimitada de um lado a expressão do que é considerado “autenticamente popular” e de outro uma representação que, mesmo incorporando alguns elementos do repertório das tradições, como o costume de pôr as agulhas na água para invocar previsões matrimoniais, efetiva-se num ambiente fechado, com pessoas vestidas em trajes de gala e com a presença de elementos que poderiam ser evocativas de uma “alta cultura” ou, ao menos, de uma cultura literária.

A festa e, particularmente, a festa junina em *Argila* possui uma significação diversa, sob alguns aspectos, dentro do contexto da obra de Mauro em questão, como Schvarzman (2004: 61) percebe, ao afirmar que “num filme [*Sangue Mineiro*] como no outro [*Brasa Dormida*], a festa expõe e desencadeia a própria crise dos personagens, embora seja preciso observar que, em filmes posteriores, como *Argila*, usa-se esse mesmo tipo de situação para enunciar o seu pertencimento ao Brasil e às tradições com que Mauro se identifica.” Se é bem verdade que a festa no filme mais recente possui uma dimensão de identidade nacional que não se percebe nas produções anteriores, não se pode falar de uma exclusão do elemento da crise, antes da agregação a ele do colorido da pertença de valores. Portanto é no momento da festa junina que Marina irrompe na sua crise mais evidente ao longo do filme, chorando com a possibilidade de perda do amado, situação que se torna irônica com a subida do grande balão que traz seu nome gravado ao de Gilberto (Ilustração 7) e seu choro se mescla ao riso ((Ilustração 8).

⁵¹ Deve-se levar em conta que a grosseira estilização da apresentação dos “índios” soa ainda mais excessiva quando se sabe de uma certa pretensão de “tradução” dos elementos culturais com maior fidelidade, já que se conta com um consultor antropológico que é o próprio Roquette-Pinto.



Ilustração 7



Ilustração 8

Por outro lado, não sobram momentos para desprestigiar tudo que for considerado elemento cultural “alienígena”, seja nos vexames de Barrocas ou em certo momento que Luciana acaba fugindo do assédio do cineasta do grupo que pretende filmá-la em seu jardim. O personagem em questão é observado como que de soslaio pelo narrador, impaciente e se movimentando pela sala em ridículos trajes de safári, esboçando os ângulos que pretende filmar (Ilustração 9) e Babá, a criada, ainda chega a acentuar que ele se veste” como um americano de cinema”. Porém Luciana afirma que possui algo de mais “sério” para fazer, já que decide nesse momento comprar a cerâmica de Seixas, demarcando abertamente sua oposição aos interesses do seu grupo mais próximo de amigos.



Ilustração 9

A identificação do personagem amigo de Luciana com o cinema por Babá deriva menos de sua visita ter como objetivo filmar Luciana que por seus trajes, selando de imediato a identificação com um cinema de diversão norte-americano do gênero *Tarzan*, que voltará a ser contestado mais adiante, em passagem a ser comentada. Realizando um comentário subliminar que equipara o cinema de mero “entretenimento” à alienação, em contraposição à verdadeira arte representativa da nação, postura que no plano extradiegético se estenderia ao próprio filme de Mauro, o narrador se aproxima da concepção de cinema pregada por um Joaquim Canuto, como observado anteriormente. Também cumpre enfatizar que tal cinema alienado, ainda que praticado por brasileiros, é identificado com o modelo americano.

É interessante observar, nesse sentido, a forma como o narrador contrapõe, de modo cristalino, através dos personagens de Barrocas e Luciana, duas vertentes da elite brasileira que possuem uma aproximação com os valores culturais nacionais completamente antagônica. De um lado, representando os mais altos ideais de espiritualidade “elevada” na relação de admiração de Luciana pela arte brasileira. De outro Barrocas, em que um sentimento perverso mescla abertamente instinto sexual e estético. Tal identificação negativa se espalha para a relação que identifica no elemento mais tipicamente nativo, a morena pintada por Carlos, um busto de traços gregos, provocando um comentário que equipara o “olhar promíscuo” da personagem em direção à obra de arte e seu modelo a uma mistura igualmente criticável entre arte brasileira e modelos oriundos de outro perfil cultural.

Porém alguns elementos vão se contrapor à construção pretendida pelo narrador das formas antípodas de relação com a cultura brasileira personificadas pelos dois personagens acima referidos. A estratégia que o narrador persegue de equiparar a arte nacional com traços de pureza e a arte “estrangeira”, ou ao menos sua devoção irrestrita pelos brasileiros, com o oposto, não se concretiza no sentido de que, como já referido, a relação de Luciana está longe de ser desvinculada igualmente de uma forte conotação sexual, provavelmente tão ou mais agressiva e perversa que a de Barrocas.

Enquanto expressão da tipicidade de um “Brasil Profundo”, na mais inteira contramão de Barrocas, está o casal Gilberto e Marina, assim como o irmão desta, Pedrinho. No caso de Gilberto, tal contraposição já se dá desde o primeiro momento em que o personagem surge, através de um *raccord* visual [Anexo I] que contrapõe a declaração de Barrocas sobre o quanto era desprezível a “arte de bugre” valorizada por Luciana. A seqüência encerra com um plano de detalhe de um pequeno vaso marajoara, objeto de ridicularização de Barrocas que dá lugar, na seqüência seguinte a uma mão que dá forma a uma cerâmica de proporções bem maiores (Ilustrações 10 e 11). O tema musical, lírico e de uma melancolia agridoce comporta um comentário sobre a atitude lúdica e o prazer, sendo vinculado ao universo infantil pelo toque do piano que evoca o do beltrio de uma percussão, instrumento comumente utilizado em temas infantis, ilustrando bem a atividade que Gilberto efetiva com uma expressão infantil de contentamento. O plano, como um todo, serve igualmente para conjugar a imagem do herói à da expressão artística da identidade nacional tão ignotamente criticada logo antes. Porém, antes mesmo de surgir Gilberto já havia sido associado como expressão de brasilidade, na boca de Luciana, quando retruca a uma convidada de sua festa que o ceramista que irá trabalhar para ela nada tem de veneziano, mas é, sim, “100% brasileiro”.



Ilustração 10



Ilustração 11

Já Pedrinho funciona como uma espécie de guardião desses valores autênticos, pela sua própria incapacidade de mascarar qualquer outra atitude que não a inerente ao seu próprio “caráter”, e que terá um papel extremamente relevante na reaproximação do casal. A imagem de Pedrinho sugere uma aproximação com outro personagem igualmente batizado como Pedrinho, em *Tesouro Perdido*, e a enfática descrição de Gomes (1974: 155) não poderia ser mais correta ao personagem do filme aqui discutido, ao afirmar que “seria excessivo definir Pedrinho como um débil mental, mas não há dúvida de que sua figura e a maneira como os outros o tratam constrói um tipo apoucado, diminuído até ao limite do mal-estar.” Diferentemente do seu homônimo que lhe precede, no entanto, aqui o personagem não apresentará uma grande mudança em seu aspecto, mesmo quando passa a ser um elemento importante para o desenlace final e suas ações não serão mais que desculpadas por conta de sua própria imaturidade.

Marina, por sua vez, é a própria representação da frágil e inocente figura feminina, um tanto quanto infantilizada, de matriz griffthneana, porém com os toques de brejeirice⁵² mais suavizados que as heroínas criadas por Mauro em seus filmes anteriores, em contraposição a uma independente, moderna e ousada Luciana, mais emblemática dos ideais da atriz que a protagonizou e também produziu o filme, Carmen Santos.

Há igualmente um comentário subliminar de que chegou o momento de nossa arte e seus produtores serem exportados para o mundo e não mais sermos apenas consumidores passivos da arte estrangeira. Pouco importa se tal arte estrangeira é a arte grega clássica,

⁵² Caracterização acentuada de maneira saborosa em Gomes (Idem).

pois o narrador, aparentemente, não faz distinção entre arte erudita e de massa quando se trata da arte produzida em outras nações. Luciana, em mais de um momento, afirma sobre a possibilidade de exportação dos produtos da cerâmica. De qualquer maneira, foge ao controle tão minucioso de valorização da arte nacional em todas as suas etapas, da produção a sua circulação e divulgação, passando pela educação que pretende fornecer aos filhos dos operários, o fato de que a característica de distinção entre Gilberto e os outros, é que sua habilidade se encontra diretamente relacionada com um período que viveu na Itália. Ou ainda um comentário de Roquette-Pinto a que me deterei mais adiante.

A arte não apenas não consegue driblar as barreiras entre classes como pode até mesmo servir de metáfora para a efemeridade e transitoriedade de tais relações entre a elite e as classes populares no Brasil, representações que se somam às que o próprio narrador apresenta, no plano das relações sentimentais, antecipando involuntariamente o desencanto com a idealização do “povo” e do papel das elites em relação ao próprio que se efetuará no pós-64. Sem dúvida, o final do filme está longe de sugerir o tradicional epílogo convencional na forma de final feliz que acompanha a produção de Mauro em Cataguazes, como em *Brasa Dormida* ou mesmo produções posteriores como *Ganga Bruta*. Aqui, a habitual fórmula que apresenta os personagens felizes ao que se segue a instalação e resolução final do conflito, não se concretiza de todo. Há uma tensão que permanece não resolvida.

3.2.2. Gilberto, Luciana e Marina

É comum que o cineasta enquadre, em planos bem abertos, Gilberto, Marina e Pedrinho em meio a cenários naturais ou grandemente arborizados, ainda quando tal se dê na própria residência de Luciana (Ilustração 13). Já a última, pelo contrário, quase sempre aparece envolvida em ambientes mais delimitados, expressando uma comunhão bem mais acentuada com os bens materiais que o fruir desinteressado da natureza proporciona ao trio. (Ilustração 14) Existe uma quase impossibilidade de contato entre esses dois mundos. Embora Gilberto sugira uma ponte, quando se encontra acamado na casa de Luciana por ter sofrido um acidente de trabalho, a dona da casa não recebe as visitas, deixando que a empregada faça as honras, preferindo assistir de longe, num divertimento entre enternecido e perverso, ao desconforto inicial de Marina e Pedrinho nesse ambiente que lhes é estranho.

Marina, a certo momento, procura reprimir a espontaneidade excessiva do irmão, ralhandolhe para que fale mais baixo. E, mais adiante, quando se sente à vontade com Gilberto, no campo, afirma que “pobre nasceu para viver com pobre”, após ter intuído que “sente que ela faz parte de outra gente”, como se as diferenças concretas separando as duas já não falassem por si mais que qualquer intuição. Já no momento em que Luciana vai buscar Gilberto em sua própria residência, é Marina quem evita o contato correndo para dentro da casa, onde observa a cena por trás da janela (Ilustração 13). Porém, se o afastamento de Luciana da cena em que se desenrola o primeiro reencontro de Marina e o irmão com o convalescente Gilberto se faz com elegância calculada e altaneira, a reação de acuamento de Marina em sua própria casa mais lembra a descrição que alguns viajantes europeus, ou mesmo antropólogos brasileiros contemporâneos à produção do filme, como Roquette-Pinto, fizeram da extrema suscetibilidade dos indígenas.



Ilustração 12



Ilustração 13



Ilustração 14



Ilustração 15

É interessante perceber o quanto as representações de Gilberto e Luciana já se encarregam de atribuir a cada personagem o seu peso diante do universo diegético, espelhamento no caso em questão, do próprio universo social. Ambos serão “apresentados” através do freqüente recurso estilístico do comentário de terceiros. No caso de Luciana, ela é motivo de extensa conversa entre Cláudio e Barrocas, na primeira seqüência do filme, em que não apenas fica evidente sua relevância social e seu apuro estético, quanto o fato de ter

sido casada e se tem acesso, inclusive, a um breve perfil do falecido. Já Gilberto é evocado pela primeira vez na boca de Luciana de forma quase inaudível. Seu vago comentário não antecipa nenhuma confirmação de que virá a ter relevância à narrativa. Quando volta a ser mencionado por Luciana, trata-se de uma alusão ao seu trabalho e ao fato de ser brasileiro. Não há nenhuma informação sobre sua moradia, que não chega a ser apresentada, ou o fato de possuir uma noiva, etc. É significativo, igualmente, que o plano em que Luciana se faz presente pela primeira vez seja bem diferenciado do de Gilberto. No caso de Luciana, há um *raccord* que une uma nota de Ferreirinha que faz menção ao Castelo de Correias à seqüência seguinte⁵³, onde ocorre toda uma antecipação do que virá a ser a primeira imagem de Luciana, com não menos que cinco planos e uma trilha musical um tanto triunfalista. No primeiro, uma panorâmica [Anexo I] apresenta o Castelo ao longe, cercado por uma grande área verde. No segundo, um carro se aproxima do mesmo cruzando uma estrada. No terceiro, o carro finalmente passa diante do Castelo em destaque com sua escadaria. Seguem-se ainda dois planos curtos, sendo que o último demonstra já ser noite, antes que sejam observados os interiores do Castelo e Luciana finalmente surgir, pouco depois, sorridente e acolhedora entre seus convidados. Mesmo assim, o plano em que surge Luciana pela primeira vez não corresponde de imediato à expectativa que a estruturação dos planos anteriores sugerira, seja através dos planos anteriormente referidos, que não possuem outra motivação que não fosse a de gerar uma curiosidade pela antecipação de alguns dos motivos que se sabe associados a Luciana⁵⁴, seja pela presença do tema musical um tanto quanto elegíaco. Ou ainda por toda a discussão a respeito de Luciana efetuada por Cláudio e Barrocas na seqüência anterior. O que importa, no entanto, é que tudo foi estruturado para provocar o efeito de admiração diante de alguém incomum. No caso de Gilberto, antes se destaca o vaso em que trabalha e apenas as mãos que o confeccionam, para somente depois observá-lo satisfeito com a sua confecção. Portanto, o que é relevante

⁵³ Trata-se de um conhecido *leitmotif* do cinema clássico se criar um vínculo entre duas seqüências que se dão em espaços-tempos distintos através de um comentário sobre alguma pessoa ou objeto que virá a ser tema da seqüência seguinte.

⁵⁴ Caso o objetivo somente fosse o de descrever onde se sucederá um dos importantes cenários para a narrativa, o que os americanos chamam de *establishing shot*, bastaria a inclusão de um ou dois planos, como se costuma observar, inclusive em muitos dos documentários realizados por Mauro para o INCE. Aliás, o primeiro plano descritivo do local onde se situa o Castelo de Correias segue em tudo muitos planos semelhantes trabalhados contemporaneamente nesses documentários: planos bem abertos, com motivos da natureza, a presença enfática de uma trilha sonora e um breve movimento de uma panorâmica da esquerda para à direita.

no último é sua perícia no trabalho, enquanto de Luciana é frisada sua sofisticação e bom gosto.

Essa prevalência das mãos e objetos sobre a própria figura humana, bastante compartilhada na produção oficial de então, ainda que possa ter como motivo imediato o provável fato de se tratar de um dublê e não do próprio ator, espelha em grande parte a própria matriz ideológica da relação do governo varguista com relação à dimensão do trabalho, em que a valorização do aspecto tecnológico é bem maior que a da própria figura do trabalhador, demonstrando um interesse maior pelas “realizações materiais” que pela “justiça social”. (Capelato, 1997: 245)

Luciana sempre possui em Gilberto um ser idealmente passivo para sua atitude estético-sexual. Sua relação com ele em boa parte se dá pelo observar, invertendo parcialmente a tradicional relação do olhar cinematográfico do cinema clássico, que identificava o olhar da câmera com o olhar masculino observando a mulher⁵⁵. A certo momento, Luciana abandona seus convidados no lançamento da exposição e vai até o barracão onde Gilberto trabalha sozinho, observando-o com a mesma mescla entre ternura e perversa satisfação de quem se sabe dominadora da situação⁵⁶.

É interessante a forma como Luciana se aproxima da oficina, já que a seqüência em questão⁵⁷ se inicia apenas com seus passos furtivos como os de um felino que se prepara para dar o bote. A composição da imagem, onde muitas vezes o rosto e o corpo de Luciana

⁵⁴ Parcialmente, já que a seqüência do assédio, por exemplo, compõe-se de um jogo de planos-contraplanos, em que acaba prevalecendo a representação do ponto de vista de Gilberto observando Luciana sentada e fumando. A tese da escopofilia do olhar masculino foi defendida por teóricas de viés feminista sobretudo na literatura inglesa, como Laura Mulvey (1996) e Mary Ann Doane (1983). Uma discussão que procura sintetizar algumas das principais tendências desse movimento se encontra no capítulo *A Intervenção Feminista* em Stam (2003).

⁵⁶ Quando já me encontrava próximo da finalização do texto, graças à informação concedida por Wagner Pinheiro Pereira, soube que a cópia em vídeo do filme lançada pela Funarte e sobre a qual baseara toda minha análise se encontrava com um rolo trocado, recorrendo à cópia original depositada na Cinemateca. A seqüência em questão da cena de sedução, inserida na primeira recepção em que os amigos de Luciana observam seu Salão Marajoara ainda incompleto, na cópia da Funarte, apenas ocorre no momento em que acontece o lançamento do salão marajoara, na cópia da Cinemateca, portanto já bem adiante na narrativa. Ainda que tal descoberta não inviabilize a análise do filme então realizada, tive que rever muitas das minhas considerações sobre o mesmo.

⁵⁷ Mesmo sabendo que uma reprodução de fotos fixas jamais poderá expressar a mesma dimensão de uma seqüência de imagens de movimento, dada a relevância e o grau de detalhes com que discuto alguns planos de tal trecho do filme, incluí uma série de fotos fixas em anexo [Anexo III] com momentos de todos os planos da referida seqüência para auxiliar a minha descrição.

não se encontram visíveis ao mesmo tempo, a fumaça de seu cigarro e o aspecto crepuscular da iluminação, não deixam dúvida quanto ao caráter de sedução da cena. A não presença, em alguns desses planos, da figura de Luciana como um todo, sugere uma fetichização vinculada sobretudo a sua boca e seus olhos, destacados de relance em *close-ups* bem breves. A boca ganha prevalência sobre qualquer outra parte, seja quando certo plano a destaca como único elemento visível de seu rosto, embora seu corpo se encontre presente ou quando destaca a fumaça excessiva que expele. A figura feminina aqui aparenta uma dimensão quase demoníaca que evoca as habituais *femmes fatales* do universo do cinema *noir* americano, personificações semelhantemente misóginas da mulher como fonte de corrupção que vem macular o caráter do herói masculino ou, ao menos, exacerbar sua má índole. Porém tal semelhança está longe de se concretizar de todo, já que há uma aura igualmente maternal em Luciana que é completamente estranha às suas contrapartes americanas. Existe todo um caráter de charme e sedução associado ao cigarro e ao gestual masculino e feminino ao manipulá-lo, que havia se cristalizado no cinema do período. A fumaça que sai da boca de Luciana, porém, ganha uma dimensão hiper-realista, acentuada pela dinâmica da montagem acelerada que se contrapõe ao restante do filme, podendo ser lida, mesmo involuntariamente, como uma feliz tentativa de expressar o impulso sexual em um ritmo diferenciado das normas sociais rotineiras que compõem o restante do filme.

Os contatos de Gilberto com Marina são certamente de outra ordem, mais familiar e pacata, correspondendo mais plenamente à figura do idílio amoroso onde não há espaço para maiores conflitos que as ocasionais rinhas por banalidades. E, para não deixar nenhuma dúvida quanto ao fato de Marina ser o oposto de Luciana, o narrador acrescenta uma cena em que a primeira chora ao entregar o maracá que será devolvido à rival, e sua figura é associada com a piedosa e virginal imagem de Maria do quadro acima de sua cabeça, configurando outra dimensão que não chega a ser explicitada pelo filme, do viver num ambiente onde a religião ainda é um valor relevante (Ilustração 56). Já no caso de Luciana tal identidade somente ocorre sob o signo da teatralização e do efêmero, quando se cobre com o manto para ser objeto da canção que lhe é dedicada, demonstrando que é a arte que se torna objeto de culto em sua residência (Ilustração 57).



Ilustração 56



Ilustração 57

3.2.3 A dimensão do trabalho e das classes sociais

Para além dos conflitos descritos pelo narrador, que apontam para uma realidade menos harmônica que a apresentada em *Descobrimento do Brasil*, existem outros, como observado, que podem ser sugeridos nas entrelinhas do texto fílmico. Uma das contraposições básicas que o filme aponta é entre esse Brasil rural, de valores provincianos, porém autênticos, de gente simples e honesta, e um Brasil urbano, de valores cosmopolitas, de gente culturalmente sofisticada e que se veste elegantemente, que organiza saraus culturais e anda de automóvel, o que sugere uma vinculação com a elite industrial, embora em nenhum momento fique preciso o ramo econômico ao qual era vinculado o falecido marido de Luciana.

Ainda que façam parte desse Brasil rural, Gilberto e toda a comunidade local em que se encontra inserido não trabalham diretamente com a agricultura, mas sim com a apropriação incipiente do seu artesanato em cerâmica por um empresário de visão muito

limitada. E, freqüentemente, as limitações de sua condição de classe serão um sério empecilho para seu completo reconhecimento enquanto artista ou mesmo enquanto indivíduo completamente autônomo. Dois momentos evidenciam tal obstáculo. O primeiro, de maneira mais explícita, quando seu patrão na cerâmica resmunga sobre o tempo desnecessário que perde na realização de um único vaso, de pretensões artísticas, quando poderia estar realizando muitos vasos em série e Gilberto, em oposição à alegria pueril apresentada na confecção do mesmo, acaba amassando-o com suas próprias mãos, recompondo-o nos moldes da produção serial sob o olhar aquiescente do insensível patrão. O segundo, de modo mais marcadamente simbólico, quando o assédio e beijo de Luciana fazem com que ele acabe amassando a argila que estava trabalhando [ilustração 55, anexo III], num prenúncio tanto do fracasso da relação de ambos quanto de sua possível projeção enquanto artista. Em ambos os casos, ele é praticamente sujeitado aos imperativos de lucro ou de desejo dos dois patrões. Porém ele é secundarizado em outro momento pelo próprio narrador que, quando de sua apresentação, prefere se deter longamente sobre a cerâmica que ele está produzindo antes de apresentar o próprio Gilberto, como visto. A tutela explícita do narrador sobre tal personagem, observando-o de uma maneira paternalista que está longe do tratamento oferecido a Luciana, será incorporada, posteriormente, pelas figuras patronais má e boa.

A tutela, que é apresentada como perversa, provoca a insatisfação de Gilberto, que procura abrandar através do recurso da queixa a terceiros, seja ao futuro sogro, seja à noiva. Numa conversa entre um Gilberto ainda aborrecido e Seu João Antônio, a respeito do confronto que houvera há pouco com o patrão, acaba revelando suas aspirações estéticas, ao replicar ao velho homem, que o patrão estava apenas preocupado com o mercado, mas “que a vida não se compõe só de coisas prosaicas, é preciso que a beleza preocupe também a gente.” Diálogo que serve como comentário para a cena seguinte, em que Pedrinho se delicia observando um pássaro engaiolado, compondo um retrato do cotidiano mais próximo da arte defendida por Gilberto, que das urgentes imposições do mercado. Quanto à “boa tutela”, representada por Luciana, apenas elogios sobre o período em que Gilberto permaneceu acamado em sua residência ou comentários neutros que procuram tergiversar sobre o período crescente que passa trabalhando para sua futura patroa.

Ainda que sempre seja temerário ser reducionista⁵⁸, não há como não fazer referência aqui à própria tutela do trabalhador brasileiro por parte das políticas governamentais, que o tratam como um ser infantilizado e passivo nos manuais que lhe são dirigidos. Tal relação está bastante visível tanto no que diz respeito a Luciana e Gilberto, quanto no breve contato entre Luciana e o futuro sogro de Gilberto. Ou seja, pode-se observar uma relação autoritária e paternalista em que a parte submissa em nenhum momento arvora qualquer ímpeto de autonomia. No máximo, faz uso de uma estratégia que evita qualquer confronto direto ou conflito, como é o caso da última relação.

Levado pelo sonho de reconhecimento artístico e também de mudança de status, Gilberto tem que se conformar com o tutelamento por parte da patroa, nunca chegando a ser dividido como sujeito de fato. Ou é beneficiado pela atitude generosa da assistência a sua saúde ou pelo direito de produzir uma obra em que a dimensão criativa é menos castradora que a de seu antigo patrão, refletindo os avanços e limites na dimensão da saúde e trabalho operados pelo governo varguista de modo quase cristalino. Caso exista alguma dignidade nessa representação da classe operária, ela se dá menos na figura de Gilberto, sempre disposto a correr atrás de Luciana ao menor aceno, numa atitude tipicamente infantil, que a própria figura ingênua de sua noiva, que em certo momento exclama que o agradecimento que eles deviam à milionária era sempre carregado de uma atitude próxima da esmola.

Três seqüências se prestam bem para avaliar as relações entre classes propostas pelo narrador. A primeira é a do sonho de Luciana. As duas outras, são as duas seqüências finais do filme. Com relação à seqüência do sonho, representada de maneira clássica, através de sobreimpressões, temos a imagem de Luciana deitada em sua cama sobre a qual se superpõem outras imagens. Numa delas, observamos Gilberto tocando violino no lugar do músico, Mário. Em outra, percebemos Mário de fraque desajeitadamente tentar sem sucesso fazer uma peça de argila (Ilustração 58). Para além da evidente inversão dos papéis sociais

⁵⁸ Mesmo sendo uma comparação que, se cai no risco do esquematismo, tampouco me parece consistente a tentativa de se fugir completamente da relação de causa-efeito em Schwartzman (2004), em busca de uma inútil equiparação, quando afirma que os filmes de Mauro estavam longe de serem somente reprodutores da ideologia mais ampla representada pela sociedade de então, também configurando esses valores. Porém, como em qualquer outro exemplo, é incomensuravelmente maior a via que expressa a influência social sobre o produto artístico que o oposto, o que ainda é amplificado quando o fenômeno em questão é o cinema brasileiro, cuja parcela de público no momento do lançamento de *Argila* é ínfimo e, que, enquanto prestígio intelectual, só vai ocupar maior relevância a partir da década de 1950, mais especificamente de sua segunda metade.

dos dois personagens, Almeida (1999) percebe, de modo perspicaz, que nela se evidencia a possibilidade da classe popular ter acesso aos códigos da arte erudita, enquanto o oposto é inviável, ou seja, a elite não consegue efetivar o que o narrador identifica como sendo arte popular. Porém é sintomático que tal inversão de papéis no sonho menos entusiasmo que incomode Luciana, afirmando para Babá ao acordar, que “dormiu mal” e teve uns “sonhos esquisitos”, deixando evidente o quão conflituosa e confusa se torna tal valorização do elemento popular tanto para a personagem de Luciana quanto para o próprio narrador. Afinal, se a pretendida seqüência tem como intenção a valorização da classe popular, por que tal sonho foi tão desprazeroso assim para Luciana?



Ilustração 58

Quanto às duas seqüências finais. Na primeira o pai de Marina vai explicar sobre o furto do maracá. Na segunda, Gilberto devolve o mesmo à Luciana. Seu João Antônio compara positivamente Luciana com seu antigo patrão, Seixas, afirmando que agora “vivemos como gente”, embora demonstre bastante precaução contra a intimidade que Luciana pretende forçar. Não há como não associar a figura de Luciana com a do Estado provedor getulista, enquanto Seixas encarnaria, para o narrador, o modo de trabalho artesanal, precariamente industrial, porém ativamente espoliador. Chegando ao cúmulo da mesquinhez quando, por exemplo, dirige-se para tocar a sineta que liberará os operários e descobre que ainda faltam alguns minutos para completar 5 horas, e acaba esperando que passem alguns minutos para só então acioná-la. Não por acaso, seu sotaque português é acentuado, identificando seu caráter de explorador ao fato de ser estrangeiro, portanto dissociando o caráter de exploração dos membros natos de uma mesma “comunidade imaginada”. Ao mesmo tempo, confirmando uma relação de ressentimento diante da ex-metrópole que já possui então uma longa tradição em nosso meio intelectual.

Luciana, ao contrário do antigo patrão, faz questão de afirmar que conhece todos que trabalham para ela e procura demover o hiato sócio-cultural que existe entre ela e Seu João Antônio com simpatia. A afirmação de que conhece a todos, por exemplo, funciona como uma demonstração do seu oposto, pois de fato quem se conhece no plano de uma certa intimidade não precisa se fazer valer de tal artifício. Portanto, mesmo com toda a brutalidade que Seixas tratava seus empregados, é evidente que ele se integra perfeitamente no perfil social de horizontes pouco amplos dos mesmos, até mesmo por não possuir uma situação financeira tão distinta da deles. Basta lembrar que o vemos, a certo momento, trocando observações críticas com Seu João Antônio sobre os “desvarios inúteis” de seu futuro genro. Com Luciana, pelo contrário, há uma melhora aparente nas condições salariais e projetos como o de “uma escola de desenho para os filhos dos operários das redondezas” e uma promessa de possibilidade de ascensão. Porém tal afirmação se dá em seu escritório, na sua própria residência, já que Luciana não possui mais a relação direta com seus empregados com exceção do que lhe interessa, Gilberto. Passa-se, portanto da exploração explícita para uma exploração suavizada e racional que nem mais parece sê-lo, já que aparentemente teriam sido superadas as necessidades básicas que provocavam uma verdadeira destituição das características que transformariam o homem em ser social. Porém a afirmação de que agora “vivemos como gente” soa mais retórica que efetiva, já que de fato não se percebe nenhuma mudança substancial no status dos personagens e não ocorre tampouco nenhuma referência anterior a qualquer tipo de privação vivida pelos mesmos antes de Luciana assumir a fábrica. Pelo contrário, Gilberto e Marina vivem na mais perfeita harmonia, e suas condições de moradia estão longe de precárias, sendo que a casa onde moram Marina e Seu João Antônio, como anteriormente observado igualmente profissional da fábrica, possui os traços de uma pequena chácara. É justamente depois que Luciana assume o controle da fábrica de cerâmica que Gilberto não poderá mais cumprir suas jornadas pastorais pelo campo⁵⁹ com a noiva e Pedrinho completamente sossegado, pois vez por outra será chamado, em caráter de urgência, para atender às demandas da viúva. Embora antes mesmo da posse da fábrica por Luciana, Marina já reclamasse da

⁵⁹ Como lembra bem Schwarzman (2004:47) , “não há imagens de plantações, trabalhadores ou animais pastando. A natureza é paradisíaca, não produtiva.” A autora se refere, de fato, ao filme de Mauro bem anterior, *Brasa Dormida* (1928) mas tal afirmação, sem dúvida, pode valer igualmente para o caso em questão.

ausência cada vez maior de Gilberto aos seus jantares, ao que Gilberto replica que o motivo principal é a exposição de Luciana que se aproxima, trata-se de um trabalho que Gilberto presta a Luciana sem qualquer vínculo com o seu emprego na fábrica. Porém são “horas extras” que Gilberto produz sem se queixar, pois oferecem o vislumbre não apenas de uma possibilidade de driblar o cotidiano massacrante da oficina quanto o reconhecimento de seu talento artístico. Exploração que ocorre, inclusive, no plano sexual, como na referida seqüência já abordada. Fica demonstrado igualmente o quanto Marina se enganara ao pensar que Gilberto se divertia na festa de São João do Castelo quando, pelo contrário, é o único que não participa efetivamente de nenhuma das duas festas, sendo entrevistado apenas ligeiramente na comemoração do Castelo.

A figura de Luciana possui um poder de persuasão quase hipnótico. Enquanto mulher, bela, rica e educada representa o completo oposto de quem os operários da fábrica estavam acostumados como voz do poder. Assim, a dignidade inicial de Seu João Antônio logo se transforma em agradecimento choroso e, na sua despedida, em um dobrar de corpo tal e qual um servo diante da figura de realeza e fidalguia (Ilustração 59)⁶⁰. Aliás, a dimensão de superioridade quase aristocrática de Luciana é ressaltada pelo narrador através do fato dela viver no Castelo, uma residência que é uma cópia amadora de um castelo europeu, localizado não menos que em Petrópolis⁶¹ e distante de qualquer outra propriedade. Não há como não perceber no contato de Seu João Antônio uma dissimulação desnecessária, como visto, para alguém de seu próprio meio como o patrão anterior. Trata-se da estratégia encontrada para driblar tudo que o afasta da atual patroa e conseguir afirmar, ainda que de maneira oblíqua, sob a carapuça do olhar do filho, portanto representação da própria pureza, que Luciana deve se afastar de Gilberto para que tudo volte a ser como antes.

⁶⁰ Ainda que toda essa postura de humildade seja evidentemente uma estratégia bem sucedida para conquistar o seu objetivo como não deixo de frisar no último capítulo.

⁶¹ Refúgio da família real durante os verões mais suscetíveis às epidemias do Rio de Janeiro, vale “lembrar o papel de Petrópolis, elevada ao estatuto de cidade mais européia do Império.” In: Mauad (2006: 208). Essa associação da cidade ao “bom viver” ainda era bastante intensa à época da produção do filme já que, segundo a autora, prolongar-se-á até os anos 1950.



Ilustração 59

Resta a Luciana replicar, visivelmente comovida, que Seu Antônio se tranqüilize de vez: “Eu cuido de Gilberto. Eu cuido de vocês todos. Eu quero que vocês todos voltem a ser felizes.” Esse é o momento em que Luciana, sabendo-se figura-chave no processo de estruturação da comunidade, deve abdicar de uma de suas conquistas para continuar reinando. Dos males, portanto, o menor. Tal se dá porque a desestruturação que Luciana provoca na relação entre Gilberto e Marina serve como metáfora de uma própria situação de anomia social para a comunidade na qual se encontram inseridos como um todo. O narrador não deixa de enfatizar que o bem-estar da união entre Marina e Gilberto é um reflexo do bem estar de toda a comunidade. Luciana, ao afirmar que cuida de Gilberto para, imediatamente a seguir, afirmar que cuida de todos e quer todos felizes, demonstra um caráter de duplo sentido, sendo aparentemente restrita ao grupo diretamente atingido, mas valendo igualmente para a comunidade operária como um todo, espelhando uma consideração sua anterior, no mesmo diálogo com Seu João Antônio, quando afirmara “quero que vocês sejam felizes e possam subir.”

Ocorre, então, um rápido intervalo, para que Luciana possa chorar e rapidamente se recompor e tomar a decisão final, tendo a voz *off* (Anexo I) de Seu Antônio a lhe tentar a optar não pelo prazer egoísta de alimentar a relação com Gilberto à custa de todo o bem estar não só dos envolvidos, mas da comunidade como um todo. Passa então a teatralizar uma postura distanciada diante de Gilberto, pondo novamente as coisas em seu devido lugar. Quando Gilberto se aproxima com infantil euforia, trazendo-lhe o maracá que “é símbolo de nosso amor”, Luciana consegue rapidamente mascarar sua dor e encenar uma frieza distanciada, ressignificando a relação. “Com que direito me fala desse modo?”

Lembra que ainda sou sua patroa, sua patroa, ouviu? (...) também fui a tua protetora, a mulher delicada que lhe deu a mão e proporcionou a forma de artista para que você mostrasse o seu valor. E nada mais.” Quando Gilberto esboça pela primeira vez uma reação, ela soa tímida e patética. “Eu não posso mais ser seu empregado. A senhora é uma patroa muito difícil”, afirma ele com uma mistura de pesar e ressentimento que, aparentemente, não resistirá ao primeiro argumento de Luciana. E tanto Luciana sabe disso que após lhe admoestar com um “deixe de ser criança, vá”, ela volta a interpelá-lo quando ele já se encontra na soleira da porta para uma última consideração, de ambigüidade perversa: “Olha, seja um bom marido e ganhará outro beijo quando batizar o primeiro filho.” Gilberto então replica com a última frase do filme: “A senhora pensou que estivesse animando um artista, mas talvez estivesse acabando com ele. Mas eu não lhe quero mal por isso. Tudo é assim mesmo, é barro, argila.”

A última consideração de Gilberto vem coroar a metáfora que atravessa todo o filme entre o barro e a argila e a efemeridade não só da própria vida humana, representação bíblica conhecida e circular do ciclo da vida e da morte, quanto – e mais importante para os propósitos do narrador – da volubilidade dos próprios sentimentos humanos. Porém, tal vulnerabilidade parece se concentrar somente na relação entre Gilberto e Luciana, o que demonstra que tal fragilidade diz respeito somente à relação não só entre membros de classes sociais diferenciadas, como de patroa e empregado.

Em última instância, embora a trama sugira que se trata somente de um ato de altruísmo de Luciana, na mesma linha compartilhada pelo melodrama nacionalista contemporâneo tanto no Brasil quanto na Alemanha, pode ser perfeitamente lido como a abdicação do amor privado pelo público. Em seu narcisismo quase nato, Luciana acredita, sem muito esforço, ter o poder do bem e do mal sobre seus operários. Nesse sentido, a ambigüidade da figura de Luciana refletirá, como nenhum outro personagem, a própria ambigüidade em termos de representação dos valores como abordo logo adiante. Pois se, como vimos, ela possui todo um caráter fatalístico típico das *femmes fatales*, é igualmente dotada de um coração capaz de inesperados atos de “generosidade” e de uma grande sensibilidade estética. Da mesma forma, é uma figura carismática e cheia de energia e personalidade, o que não pode ser percebida na sua antagonista, mais uma figura decorativa

que propriamente problematizada, como aliás são praticamente todos os personagens com exceção de Luciana.

Embora seja Gilberto quem potencialmente seria o alvo do interesse dramático, pela problematização da escolha entre duas mulheres que lhe parecem atrair justamente por possuírem valores opostos, tal não ocorre, já que em nenhum momento ele parece demonstrar qualquer conflito diante de tal questão. Sua passividade diante de toda a situação certamente está relacionada com sua inferioridade social, porém está igualmente atrelada à própria questão de gênero. A figura masculina aqui é bem menos nuançada que a feminina, sendo infinitamente mais infantil e menos complexa que a mesma. Nesse sentido, tanto enquanto representação de um mal-estar diante da experiência social concreta quanto de possibilidade de se pensar a nação, a figura de Luciana é bem mais adequada que a de Gilberto. Talvez o que mais chame atenção em Luciana seja menos o que superficialmente a trama apresenta como seus hábitos avançados, didaticamente resumidos por sua rival a certo momento, que a configuração de uma figura feminina capaz de expressar uma grande dose de individualismo e solidão *avant la scène*, de dimensão quase aberrante para os padrões da época. Ou seja, seu próprio desenraizamento familiar, já que em nenhum momento há referência à existência de qualquer parente seu, o marido se encontra morto, e ela, em nenhum momento, faz questão de evocá-lo, apesar de sua morte ter acontecido somente há um ano e o casal não ter filhos. Luciana busca, portanto, um arremedo de família no seu círculo de amigos. Sua inoperância em relação ao sexo oposto, no entanto, faz com que não consiga estabelecer nenhum vínculo afetivo-sexual com nenhum de seus pretendentes e, quando esboça algo do gênero, ocorre da forma mais fantasiosa e irrealista possível, amando alguém de outro nível cultural e de classe. Ao não se referir sequer em algum momento a qualquer membro de sua família ou ao marido morto, Luciana, certamente, torna-se involuntariamente uma rara personagem feminina do cinema brasileiro até então em que o eixo familiar ou comunal está longe de ser o norteador das ações do indivíduo ou simplesmente se demonstra ausente⁶².

Por outro lado, não há como não traçar um paralelo com o líder máximo da nação, característica presente em muitos dos melodramas que abordam o tema da identidade

⁶² Tal ausência do eixo familiar, no entanto, não é exclusividade do filme, como demonstra a personagem de Gracia em *Romance Proibido*, já analisada no capítulo anterior, ainda que aqui seja mais radical.

nacional, independentemente da nacionalidade. Sua altivez e eterna solidão se coadunam com a figura de um Vargas quase sempre deslocado de qualquer referência familiar ou afetiva que não fosse com o próprio povo em evidente contraposição, por exemplo, ao casal que seria o representante máximo da nação argentina nos anos da ditadura peronista, como afirma Capelato (1997).

Do lado menos afortunado da pirâmide social, em um tecido ainda marcado por laços sociais de vinculação estreita, o que afeta a um afeta a todos, daí a seqüência em que tal como uma clássica passagem de *Fúria* (1936), de Fritz Lang, as tensões entre o casal se tornam motivo de comentários à boca miúda de membros da comunidade⁶³. Ou ainda o momento da subida do balão com o nome dos noivos gravados, que não coincidentemente é o auge do folguedo junino realizado pela comunidade. Nessa passagem, já referida em outro momento, o choro de Marina se confunde com o sorriso de esperança (Ilustração 6), uma esperança que é motivada pelos seus amigos e parentes. A um conforto como esse não pode aspirar Luciana, que termina observando Gilberto a se distanciar. Provavelmente somente o maracá irá compartilhar de seus sentimentos. No universo de Luciana, onde as fofocas ganham uma dimensão escrita, nas colunas do sempre mencionado Ferreirinha, qualquer comentário com os amigos pode significar se transformar em alvo de riso, num meio social que o narrador aponta como mais preocupado com as aparências que com os sentimentos autênticos, longe de percebê-los enquanto representações equivalentes de mecanismos sociais somente aparentemente distintos de controle social⁶⁴. Em outro momento, Barrocas comenta com indisfarçável prazer que a coluna de Ferreirinha noticiara o acidente de Gilberto, que caíra do andaime para apreciar melhor os olhos de Luciana. Porém o episódio é tratado com um quê de anedótico, confirmando a sua quase impossibilidade de se concretizar na realidade. Gilberto, aliás, sequer chega a ser denominado pelo nome, sendo tratado como “um operário”.

⁶³ Enquanto Lang faz uso de galinhas como metáfora para as bisbilhoteiras de seu filme, aqui Mauro incorpora nessa breve sucessão de planos que representam os boatos a respeito do triângulo amoroso, dois cavalos em uma cocheira que pela sugestão visual, parecem igualmente se renderem como os humanos às fofocas.

⁶⁴ Um texto sociológico clássico a discutir a fofoca, em meio a outras expressões fortemente marcadas pelos sentimentos como a fé e a gratidão, em pequenas comunidades, é o clássico ensaio de Simmel, *A Metrópole e a Vida Mental*, presente em Velho (1973).

Enquanto operário, a ausência de uma elaboração maior de seu perfil, embora longe de ser tão restritiva quanto no cinema documental da época, demonstra uma sólida paridade ideológica com o último, enquanto espaço de exclusão. Souza (2003: 54), por exemplo, referindo-se ao Cine Jornal Brasileiro, produzido entre 1939 e 1946, afirma que “os cinegrafistas nunca se preocuparam com o que acontece além do espaço comemorativo, o cenário da doação ou o espaço em que o trabalhador está inscrito.” Ou seja, todas as lentes estão voltadas às figuras de autoridade, sendo que os trabalhadores “compõem a cena” enquanto figurantes que são motivo do ato de generosidade dessas autoridades. Com relação ao universo diegético que nos toca, pode-se afirmar que, mesmo existindo seqüências em que a dimensão de lazer também se faz presente na vida de Gilberto, nada relativo à trama vinculada aos operários da cerâmica e seus entes mais próximos ganha uma coloração dramática independente ao universo do Castelo, não se chegando a divisar a própria residência de Gilberto, como já citado. Extrapolando da dimensão dos cinejornais contemporâneos acima referidos, para a própria ideologia da sociedade mais ampla pode se pensar, com Octavio Ianni (1979), no povo enquanto “ficção política” que é precariamente caracterizado. No caso do filme, ou se nega tal representação, não apresentando o cotidiano dos menos favorecidos ou se faz uso maciço da mesma em um arremedo de folclórico, como na seqüência da festa de São João. Nas raras situações em que se vislumbra algo desse cotidiano, ele sempre se encontra vinculado a uma dimensão lúdica como os passeios no campo, Gilberto pintando um retrato de Marina ou degustando o doce “baba-de-moça” feito pela última.

A ambigüidade presente tanto no retrato de um Brasil Profundo quanto da modernidade que se insinua está longe de apenas mistificar o primeiro, como tradicionalmente se vislumbra na obra de Mauro, ou demonizar a segunda. Embora exista toda uma exaltação de valores desse Brasil Profundo, sobretudo no que diz respeito à autenticidade das relações humanas, no que tange a sentimentos como a amizade e o amor, há igualmente um olhar mais crítico ao trabalho operado na oficina sob o comando de Seixas, como “alienante”, enquanto massificado e sem valor artístico. Por outro lado, se o narrador sugere uma simpatia bem maior pelos costumes da tradição e família, e a propriedade – a rica ao menos – é associada com a negação desses valores, na figura de Luciana e seu séqüito de ociosos pedantes, tampouco deixa de sinalizar o que ele acredita

ter sido um processo gradual de desalienação no trabalho gerado por essa modernidade. Modernidade essa, aliás, que se constitui mais enquanto representação do estilo de vida, que propriamente econômica ou sequer estética. Enfim, ainda que sob o risco de virar em ponta-cabeça as próprias representações sobre o trabalho e a alienação que se tornaram lugares-comuns da sociologia no século XX, o narrador insinua um panorama mais matizado que rigidamente polarizado.

3. 2.4 Argila: Entre a Ciência o Romantismo

Embora a influência romântica em Mauro não tenha passado despercebida a Rocha (1963) e Schvarzman (2004), tampouco tal perspectiva foi aprofundada. Uma exceção seria o prefácio de Tocantins em Viany (1978), ao qual voltarei a me referir. Parece-me interessante pensá-la enquanto, ao mesmo tempo, torna-se possível traçar um paralelo entre um momento em que a literatura pretendia ser a porta-voz por excelência do anseio de configuração de uma identidade nacional de nossas elites com a década de 1930, onde ocorre um desejo de refundação por parte igualmente das elites do país como moderno e pleno de auto-estima por sua própria cultura e valores. Tampouco se pode esquecer do que era considerado como temerário a essa verdadeira reafirmação dos interesses da integração e identidade nacionais, relacionado à permissividade ideológica representadas pelo comunismo e liberalismo.

De qualquer maneira, o paralelo com a literatura do século XIX tem em vista que os literatos de então possuíam um papel equivalente ao hoje creditado a cientistas sociais. Tal influência pode ser perceptível ao transcender muito dos limites tanto temporais quanto de nicho de conhecimento. Podemos encontrar, por exemplo, uma referência quase literal à célebre passagem de Alencar citada adiante em um livro, com raras exceções, bastante acurado em sua análise da história do País, de um brasilianista no distante ano de 1968, afirmando que “no século dezenove, os índios eram um patético vestígio de sua antiga identidade.” (Burns, 1968: 44).

Pensar também onde se situam as três raças que, escamoteadas ou não, compõem a relação fundadora da literatura romântica e, posteriormente, de nossa sociologia, no momento em que as relações de classe passam a ser o subterfúgio que a relação amorosa

pretende ocultar. Onde a querela racial se reflete, inadvertidamente, em uma narrativa que está longe de se interessar por tal temática?

A partir do momento em que se opta por um perfil do Brasil contemporâneo e urbano de 1940, o índio só pode surgir enquanto figura folclórica, tal como se dá na festa da mansão de Luciana. Ou ainda fetichizado na própria arte que produziu, demonstração de uma riqueza cultural que pouco ou nada mais se relaciona “ao ridículo que sobre ele projetaram os restos embrutecidos da quase extinta raça.” (Alencar, 1955: 60)

Quanto ao negro, elidido da dimensão mítica em nossa literatura romântica pelo próprio fato de que sua condição de escravo impossibilitava uma correspondente idealização aristocrática auferida ao índio, poderia surgir como elemento de valorização de nossa cultura (Ilustração 60), tal como na sociologia contemporânea ao filme, e/ou mais comumente como trabalhador à margem do processo produtivo. É nessa última caracterização que surge a única personagem negra de *Argila*, Babá. Nem mesmo na cerâmica onde Gilberto trabalha, existe qualquer empregado negro. Babá, por sua vez, é serviçal de Luciana, numa representação que nega qualquer disposição sério-dramática à figura negra, prática igualmente comum na produção norte-americana contemporânea ao filme de Mauro⁶⁵.



Ilustração 60

⁶⁵ Basta citar o exemplo mais célebre, da criada Mammy (Heattie MacDaniel) de Scarlett O'Hara em *...E O Vento Levou* (*Gone with the Wind*, 1939), de Victor Fleming. Por outro lado Gomes evoca vários exemplos do negro como elemento humorístico na produção de Mauro em *Cataguazes*.

Porém, se aos negros vale a mesma interdição da literatura romântica, o mesmo não vale para a figura da mestiça. Ainda que bastante marginalmente, a última surge como um motivo para uma arte autenticamente brasileira, embora tal consideração valha apenas para o artista da diegese fílmica, que pinta uma mulata, inserindo-se no repertório de “temas nacionais”, mas não diz respeito ao próprio narrador, que prefere trabalhar com uma polaridade entre loura e morena muito distante da mulata reverenciada pelo artista. Assim, tanto Carmen Santos quanto Lídia Matos, as atrizes que interpretam, respectivamente Luciana e Marina, encontram-se longe do perfil da modelo do quadro pintado por Cláudio ao início do filme (Ilustração 61). Quanto à polaridade entre loura e morena, resta lembrar que ela também era bastante comum ao universo literário de José de Alencar, ainda que aqui sob sinais invertidos – em Alencar, a loura é geralmente a figura de características angelicais, enquanto a morena assume traços mais sensuais.⁶⁶ Já a exaltação da mestiça associada à arte não se encontra muito distante de uma revisão da questão racial por parte dos intelectuais da geração de 30, em contraposição aos seus predecessores, em que a mestiçagem passa a ser encarada como positiva. Para uma nação que se pensava como renascida e diante de um Homem Novo, cumpria afastar desse imaginário o pessimismo e a baixa auto-estima que emanava dos intelectuais da Primeira República, em relação às teorias deterministas de cunho racial e climático, que apenas reafirmavam “a impermeabilidade de uma nação tropical e mestiça à civilização.” (Capelo: 1987: 209-210)



Ilustração 61

⁶⁶ Cf. nota de editor em Alencar (2000: 512). Oroz (1999: 46) lembra que “todo arquétipo remete a valores socialmente aceitos em uma determinada cultura” e faz menção ao fato de no melodrama americano usualmente a loura ser a figura “boa” e a morena ser o oposto.

Porém tal “valorização” do elemento mestiço também possui limites evidentes, no sentido que centrada grandemente na sua sensualidade. Padrão de comportamento também completamente distante das personagens protagonistas do filme.

Se o cinema brasileiro herda da literatura romântica uma narrativa que reflete uma busca de afirmação de uma determinada identidade nacional, as histórias de amor, em meio ao leque de opções possíveis, como as familiares, igualmente ganham um destaque extremamente relevante, enquanto elemento que obscurece ou metaforiza as relações entre classes em boa parte das obras que analiso. Nesses termos, a relação entre Luciana e Gilberto pode ser pensada quase como algo a meio caminho entre a produção literária romântica e sua contraparte, a ironia e o escamoteamento da mesma por algumas produções que vieram na influência do Cinema Novo, como *Iracema, uma Transamazônica* (1976). Ou seja, se a relação já não é mais descrita da maneira idílica que o fora e aqui se faz presente o universo de classe sociais de valores bem demarcados, tampouco se extrapolam tais diferenças ao ponto da caricatura. De qualquer maneira, encontra-se mais próximo do romantismo, sem dúvida, levando, ao extremo, o tema recorrente do amor não realizado e a maneira que Luciana expressa sua paixão por Gilberto é bastante próxima da idealização romântica, sobretudo na seqüência do delírio de amor ao som de Villa-Lobos⁶⁷. Não menos semelhante é o tom de cordialidade que há na relação entre essas representações de classes sociais opostas, que gera uma quase impossibilidade de lidar com a expressão diretamente autoritária. Assim como a Ceci, de *O Guarani*, que necessita domar o riso para expressar contrariedade diante da expressão infantilizada do índio, Luciana somente através do recurso da empostação e do fingimento consegue dirigir o incisivo discurso final a um Gilberto não menos infantilizado.

Para que a figura de Luciana não seja demonizada diante do público espectador da época – já que ela, mais que qualquer outra reflete uma busca de identidade nacional por parte de nossas elites – o narrador deve afastá-la de qualquer conotação de licenciosidade gratuita. Portanto, Gilberto, que é objeto de sua paixão, é investido de um processo de “polimento” semelhante ao dos Outros que povoaram a literatura romântica brasileira da

⁶⁷ Cujas composições *O Canto do Cisne Negro*, funciona como um “canto de cisne” das expectativas de Luciana com relação a Gilberto.

segunda metade do século XIX⁶⁸. Trata-se do mais engenhoso entre os trabalhadores da cerâmica, teve uma experiência na Itália e, como a própria Luciana sugere, não é “vulgar”, pois produz uma boa parte de suas obras solitariamente. E, para complementar, como já observado, Luciana se apaixona, tão ou mais, pela destreza artística demonstrada por Gilberto que por ele próprio. Na literatura como no cinema, a “alma de artista” será uma das melhores pontes a unir os abismos sociais a que pertencem os casais. No caso de *O Guarani*, para ficar em um único exemplo, mesmo se tratando de um “selvagem”, ou seja, de abismos não somente sociais, mas mesmo culturais, o narrador fará questão de afirmar que “tudo vinha do índio [Peri] que, como poeta ou artista, parecia criar em torno dela [Ceci] um pequeno templo de primores da natureza brasileira.” (Alencar, 2000: 103)

Tal polimento e sua evidente correlação com seu anterior literário pode ser apreciado de forma inequívoca em um artigo de Adhemar Gonzaga escrito em 1931, ainda no auge de sua influência sobre Mauro:

O jeca roto, immundo, grotesco da literatura é impraticável no cinema. *Temos que atribuir ao nosso jeca o mesmo que Alencar aos seus índios.* Nada de impaludismos, nem penúria, nem ignorância extrema, o jeca padrão cinematográfico há de ser sadio, robusto, heróico, nobre (,,,) (Gonzaga apud Gomes, 1974: 363, grifo meu)

Enquanto o processo de polimento em Luciana, mesmo soando forçado, não deixa de ser de toda maneira verossímil, já que, sendo milionária, uma de suas “excentricidades” bem poderia ser sua paixão pela cultura nacional, o de Gilberto já não demonstra sê-lo tanto. Inverosimilhança que não passou despercebida dos próprios críticos da época:

O argumento está eivado de incoerências: Celso Guimarães, pobre operário fazedor de moringas e painéis de barro, fora educado na Itália, possuía instalações custosas de fotografia, fizera excursões em Marajó, onde colhe forte cabedal de observações sobre os mistérios da arte marajoara. (A Cena Muda, 19/5/42 apud Almeida, 1999: 185)

⁶⁸ Uma das características básicas da construção de personagens que teriam um forte peso de representação da identidade nacional na literatura romântica, seja a escrava Isaura, de Bernardo Guimarães ou a Iracema de Alencar era o polimento da personagem, que a apresentaria como distinta dentro de seu meio e passível, portanto, não só de ser apreendida pelo público leitor da época sem provocar suas suscetibilidades com um Outro demasiado Outro, como digna representante da identidade nacional, como aponta Carrizo (2001).

Cumprir frisar que um elemento importante que compõe esse retrato polido dos protagonistas diz respeito justamente à reivindicação, incomum em seus meios, diga-se de passagem, da valorização de algum elemento “autenticamente nacional”, ponto que retornarei mais adiante.

Carrizo (2001:40), definindo a produção literária romântica, afirma que “as histórias de amor dão corpo e sentido a uma nação confraternizada que convive harmoniosamente com a diferença; por outro, servirão para obscurecer os elos entre as narrativas e a problemática econômica e de classe no país.”

Argila, ainda que notoriamente faça uso da história de amor como recurso que tende a distanciar sua narrativa da problemática econômico-social do país, tal e qual os autores românticos, não encerra em um convívio tão harmônico entre as diferenças. Por outro lado, mesmo que a história de amor tenda a servir como camuflagem para os conflitos entre classes e os interesses econômicos, tal estruturação não desautoriza uma leitura a contrapelo. A relação entre Luciana e Gilberto está bem longe das cenas românticas e do perfil dos casais dos filmes que Mauro dirigiu em Cataguazes ou mesmo depois. Nesses, seguia-se à risca a utilização de casais bem jovens para que a representação do amor romântico soasse a mais verídica possível para os espectadores de cinema da época⁶⁹, chegando-se ao limite, seguindo o modelo americano, de ser recusado um provável galã por ele já ter entrado em seus mais de trinta anos, como se refere Gomes (1974: 372), a respeito da escolha do elenco para *Sangue Mineiro*. De maneira semelhante, alguns encontros entre casais, como em *Brasa Dormida*, apresentam composições de cena que eram verdadeiras molduras para enquadrar o casal enamorado da forma mais idílica e idealizada possível, mesmo havendo uma tensão entre tal idealização e a brejeirice de algumas situações, como já referido. Aqui, pelo contrário, Carmen Santos já contava com 36 anos à época da produção de *Argila*, enquanto Celso Guimarães, possuía 33, embora aparente até mais

⁶⁹ Ainda que a nossa visão retrospectiva possa sugerir que o excessivo veio romântico dos filmes da época não soava estranho para os padrões morais de então, nada mais equivocado. Gomes (1974:260), por exemplo, faz referência ao quanto o público se divertia com os letreiros demasiado literários ou pomposos que a Universal acrescentou, à revelia de Mauro, ao filme *Brasa Dormida*. Outro exemplo célebre, é o quanto as platéias inglesas, sobretudo proletárias, se divertiam com o romantismo do casal de *Desencanto* (*Brief Encounter*, 1944), de David Lean, que acreditavam já extremamente antiquado e inverossímil no momento contemporâneo ao lançamento do filme. Quanto a essa última observação, que alia ao caráter histórico a dimensão de classe na recepção de um filme, foi efetivada pelo cineasta Stephen Frears no documentário *Uma História Pessoal do Cinema Britânico* (*A Personal History of British Cinema* by Stephen Frears, 1997).

idade. De qualquer forma, e mais importante, Luciana jamais consegue admitir para seu meio social a sua paixão, que é vivida de forma clandestina. O amor não consegue vencer as barreiras de classe, como nas regras do melodrama clássico. A situação de submissão de Gilberto é enfaticamente acentuada. Luciana chega a comentar, a certo momento, que ele se transformará em seu sócio na produção da cerâmica, mas em nenhum momento ele é apresentado ao círculo social que frequenta o Castelo. Antes, pelo contrário, no momento da apresentação da dança indígena na festa de São João, sua figura aparece bem ao fundo, observando de maneira esquivada e marginal, o evento⁷⁰. Quando, finalmente, Gilberto consegue reunir coragem suficiente para tratar Luciana como igual, na sequência final, chamando-a pela terceira vez diretamente pelo nome e não como “Dona Luciana”,⁷¹ Luciana desconstrói rapidamente tal expectativa. O conflito direto não ocorre porque Gilberto, cioso de sua fragilidade, prefere se esquivar de um bate-boca prolongado com a patroa, optando pela saída mais cômoda do discurso e postura do ressentido.

Resumindo, longe se está das descobertas de última hora, tipicamente melodramáticas, que podem abafar qualquer tensão prevalecente, como a do pai que descobre que o rapaz pelo qual a filha se enamora não é um pobretão, mas filho de um rico industrial amigo seu em *Brasa Dormida*. De qualquer maneira, *Argila* salienta uma coerência com a própria produção anterior de Mauro, ao refletir as interdições sociais próprias da sociedade mais ampla: no caso do filme mudo, recusando-se, ainda que inconscientemente, a estratégia típica do melodrama e utilizada na teledramaturgia com frequência até os dias de hoje, do amor vencendo toda e qualquer barreira, ao não aceitar o galã apenas por sua integridade de caráter, mas principalmente por sua condição de classe; no caso do filme que nos interessa, ao simplesmente não aderir à transformação da fantasia em realidade concreta no flerte vivido pelos protagonistas de classes distintas.

Enquanto os românticos articulam uma estratégia na qual o amor acaba dissipando ou atenuando as incômodas barreiras sociais, por mais que posteriormente ocorram

⁷⁰ Tão esquivada que me passou despercebida, mas não de Almeida (1999). Deve-se, perceber, para além do fato de Gilberto não adentrar o próprio Salão Marajoara que elaborara, permanecendo atrás dos convidados da festa como observou o autor, sua “diferença” social é marcada na própria roupa, trajando um terno enquanto os três homens que também são enquadrados nesse plano estão todos de *black tie*.

⁷¹ Na vez que pronunciara Luciana após ter recebido uma ligação telefônica da mesma, ao lado de Pedrinho e Seu João Antônio, imediatamente corrige para Dona Luciana. A outra vez em que a chama pelo nome, é logo depois de ser beijado pela mesma.

conseqüências bem mais drásticas para um dos parceiros envolvidos, como em *Iracema* ou em *Inocência*, aqui ele não chega sequer a proclamar o seu nome para a sociedade. Opta-se, portanto, por uma aproximação maior com o realismo, mesmo que sob o peso de desestruturar a comunidade idealizada, evidente metáfora da própria nação, que fora o mote da própria narrativa.

Com relação à já referida carga simbólica que representa a argila, não se pode esquecer de que o parceiro de Mauro, Adhemar Gonzaga, dirigira *Barro Humano* (1929), trabalhando em cima da mesma metáfora, porém sem a vinculação com a identidade nacional proporcionada pela inclusão no enredo da cerâmica marajoara presente aqui. E o próprio Mauro, no curta *Leopoldo Miguez* (1946), como aponta Schvarzman (2004:285), volta a fazer uso do barro para uma metáfora tanto abertamente bíblica quanto metalingüística, representando, ele mesmo a figura do criador, numa cena em que “plasma com suas mãos o barro que dá forma ao homem.”

Cumprir refletir na produção que nos diz respeito como uma ambigüidade não desprezível foi utilizar a mesma substância que é matriz para a cerâmica que o filme identifica como o traço mais enfático da identidade nacional em sua diegese – a própria argila que dá nome ao mesmo – enquanto metáfora para o efêmero e volúvel dos sentimentos humanos, particularmente da relação entre Luciana e Gilberto. Não seria, por extensão, diante dos propósitos estabelecidos de valorização da brasilidade, perigosa a vinculação da identidade nacional pelo narrador a algo que demonstra ser tão efêmero?

Em *Alencar*, também está presente a relação em que a argila, por conta de sua coloração avermelhada, torna-se uma metáfora da nação com uma dimensão racial, não cultural como em Mauro, bem precisa. Enquanto a relação com a dimensão bíblica da criação humana em *Argila* somente se dá indiretamente, na fala final de Gilberto, em *Alencar* ela é explícita, arvorando uma dimensão nacional ao que poderia ser lido como de pretensões mais universais: a criação humana. Afirma *Alencar*:

(...) Penso que o Brasil é o berço da humanidade; e que o Adão da Bíblia, o homem vermelho feito de argila, foi o tronco dessa raça americana, que supõem (sic) degeneração dos outros, quando, ao contrário, é a sua estirpe comum (Araripe Jr. apud Carrizo, 2001: 121).

Esses arroubos patrióticos não passaram despercebidos a Ferdinand Denis, considerado patrono de nossos românticos, comentando-os a propósito das recentes descobertas arqueológicas do homem da Lagoa Santa⁷², que é creditado pelo cientista como o mais antigo fóssil descoberto até então na América, afirmando que “essa é a mania de toda a América: ela quer ancestrais ilustres” (Dinis apud Rouanet, 1991: 173).

Desejo expresso na articulação da cerâmica marajoara enquanto símbolo máximo da representação do nacional em *Argila*; ou seja, cumpre acentuar uma nação que vá além da Natureza, apresentando igualmente um passado repleto de história e cultura. Nesse sentido, existe aqui uma articulação bem próxima dos românticos. Afinal, a literatura de Alencar, enquanto expressão romântica de nossa literatura por excelência, foi-se dirigindo gradualmente de um intenso paisagismo para uma crescente inclusão de dados históricos, chegando ao ponto de romances como *O Guarani* e *A Confederação dos Tamoios*, encontrarem-se repletos de notas de rodapé, demonstrando que a base histórico-antropológica passa a se tornar imprescindível diante do mero descritivismo paisagístico. Assim, um dos poucos textos a discorrer mais longamente sobre os pontos de contato entre Alencar e Mauro, como é o caso do prefácio de Leandro Tocantins em Vianny (1978: 16-17), acaba traçando um paralelo que fica restrito a essa ode à natureza:

(...)[Humberto Mauro] tornou-se o José de Alencar nas artes cinematográficas. Na sua preocupação de ir às fontes mais puras brasileiras: a natureza com seus encantos de matas e cachoeiras.

Ou ainda:

Como o romancista cearense, o cineasta mineiro parece reagir contra tudo o que possa descaracterizar o Brasil, virginalmente puro, ao qual se apegava numa ênfase de afetos. Daí o naturismo e o paisagismo do cinema.

Muitas vezes os filmes de Humberto Mauro lembram descrições de Alencar. É como se a prosa do cearense de Mecejana se fizesse imagem.

No entanto, tal conformação da natureza na obra tanto do literato quanto do realizador cinematográfico irão se tornar gradualmente emolduradas por uma discussão de pretensões igualmente historicizantes. Uma declaração de Mauro é exemplar ao afirmar que

⁷² Coincidentemente, Mauro realizou um curta metragem denominado *Lagoa Santa* para o INCE, onde aborda o tema arqueológico.

“ sabemos que agora, mais do que nunca, já é tempo de fazermos salientar o homem brasileiro, removendo para um segundo plano o cenário natural em que ele se move.” (Mauro apud Viany, 1978: 107) Ou seja, como se seguindo a cartilha da literatura romântica, fosse necessário superar o primeiro momento, aquele voltado para uma descoberta narcísea da diferença climática e ambiental em relação à matriz européia.

Ainda que tal representação da história seja paradoxalmente a mais anti-histórica possível, no sentido de fomentadora de um “tempo homogêneo” como defendido por Anderson (1983), transportando uma carga identitária de um período histórico a outro, porém sem o ônus de trazer consigo igualmente todas as diferenças e conflitos, repetindo mais uma vez o modelo da literatura romântica.

De uma maneira geral, pode-se afirmar que a contraposição da arte grega e do ideal estético que ela representa por uma arte genuinamente nacional, bem de acordo com os cânones românticos, já que o movimento se caracterizou justamente por querer se afastar de tudo que remetesse à abstração representada pela arte que creditavam como grega, é efetivado pelo filme de maneira quase didática. A birra com o classicismo em *Argila* é tipicamente romântica e remete à negação deste desde nossa literatura pós-Independência, devido a sua associação com o arcadismo e, por sua vez, com o passado colonial (Cândido, 1964). Luciana, portanto, mesmo sem diretamente execrar o ideal de beleza clássica defendido por Barrocas, já que antes critica é a própria ignorância de seu amigo provocador, defende justamente uma arte que se reivindica inserida dentro de contornos nacionais bem delimitados, longe da pretensão universalizante clássica.

A reivindicação de uma elite admiradora do genuinamente brasileiro em contraposição a outra de postura mais conservadora e vinculada aos padrões estritamente eurocêntricos, em termos diégéticos, tampouco é uma novidade à época do filme. Pode-se encontrar o mesmo contraponto entre Luciana e Barrocas, por exemplo, em *O Guarani*, sendo Dom Antônio e Cecília os admiradores do silvícola, enquanto Dona Lauriana e Diogo o considerarão não mais que um “bugre”, não por coincidência o mesmo termo com o qual Barrocas designará a arte produzida em Marajó. Porém se a estratégia do narrador é bastante clara e não faltam indícios da herança romântica, não deixa de ser problemática a forma como se busca a representação de tal contraposição no filme. Tanto a arte praticada

por Gilberto como ele próprio acabam se aproximando muito mais dos referenciais do classicismo que o oposto. Senão vejamos a definição do mesmo e de sua arte:

Há evidentemente, nesse domínio, certa autolimitação. O autor desaparece por trás da obra, não quer manifestar-se. Ou melhor, seu desejo manifesto é o de ser objetivo. A obra é que vale como tal e não pelo que ela diz de seu criador (...)

Sem ser um anônimo mestre ou oficial, este [o artista clássico] trabalha apenas como um artesão, seguindo as regras estabelecidas, às quais se conforma e se ajusta humildemente (Rosenfeld; Guinsburg, 1978)

Todas as duas definições são bem mais próximas de Gilberto que a do gênio romântico, cujo talento e criatividade emanam da sua própria interioridade, numa dimensão de expressão da individualidade do sujeito que é também a expressão da individuação de uma nação. De forma mais particular, o filme parece trabalhar com uma visão da arte que possui traços românticos apenas no momento de sua concretização, como na seqüência em que Gilberto nos é introduzido, e é pura emoção na confecção da cerâmica. Porém, até mesmo nessa seqüência, o autor é secundarizado diante da obra que produz, que é apresentada antes, como já visto. De qualquer maneira, tanto as obras são definitivamente impessoais quanto o processo de seu planejamento é acompanhado de puro raciocínio e cálculo, mais que de paixão arrebatadora e desmesura, como demonstra outra seqüência que apresenta Gilberto em seu laboratório, tomando medidas e notas de esboços (Ilustração 62) do que virá a ser produzido, depois de observar *slides*.



Ilustração 62

Tampouco é menos problemática a escolha da cerâmica de Marajó para tentar expressar esse ideal de uma arte nacional de óbvios matizes românticos, já que com pretensões de expressar um sentido intenso de brasilidade, por se vincular tal desejo a uma produção artística que antecede a própria formação do Estado-Nação brasileiro. Assim, ainda que se afaste qualquer referência conflituosa que poderia ser lida, mesmo à revelia do narrador, em tal produção em questão, já que se trata de um período histórico bastante distanciado e ausente de cultura escrita, por outro lado trata-se de uma escolha muito mais próxima da caracterização de uma arte clássica, considerada assim pelo próprio Roquette-Pinto num de seus textos:

Se algumas tribos, ainda hoje, mal sabem confeccionar um vaso tosco de argila, a cerâmica de Marajó *pode, sem irreverência, ser posta ao lado até mesmo da que se desenterra do solo da Grécia*, pela sua ornamentação e pela originalidade das suas formas típicas (Roquette-Pinto apud Schvarzman, 2004: 300, grifo meu)

A inclusão da arte marajoara, procura por vezes se distanciar da idealização romântica do índio vivenciada pelo “indianismo” defendido por parte de nossos literatos românticos, já que aqui apresentada sobretudo sob o viés cientificista de Pinto, ausente nas outras nações sul-americanas. Pinto, antropólogo renomado, foi diretor do Museu Nacional e um dos idealizadores de uma proposta de cinema educativo que culminaria com a criação do Instituto do Cinema Educativo (INCE), ao qual Mauro estaria vinculado até os idos da década de 1970, quando já havia se transformado no Instituto Nacional de Cinema (INC). Em outros momentos, pelo contrário, Luciana parece sugerir na figura de Gilberto a de um artista romântico cuja criatividade é capaz de produzir o que ela denomina ser uma “estilização bizarra”.

Em certo sentido, a apropriação da arte marajoara enquanto um dos principais símbolos identitários vinculados ao Estado Novo, não deixa de ser estranha no sentido de que o próprio Roquette-Pinto admite o quanto os indígenas são representantes de outras nações e o tipo que ele considera como autenticamente brasileiro, herdando e radicalizando o apontado por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, é o tipo sertanejo:

(...) porque o sertanejo é, como estamos vendo, o mais típico de nossos elementos ethnics.

O índio, sob cujo aspecto muitas alegorias querem representar o Brasil não é um typo brasileiro: é simplesmente americano. Todos os índios que tenho encontrado falando a nossa língua portuguesa sempre deixaram isso bem claro: brasileiros somos nós outros. Eles são Karajá, Pareci, etc. E temos o dever de respeitar essas nações...” (Roquette-Pinto, 1927: 69-70, grifos em itálico meus, em sublinhado do autor)

Na exposição de Roquette-Pinto, apenas se ouve sua voz, sombra e mãos⁷³, recurso que, à parte qualquer explicação extra-diegética referente a sua indisponibilidade em participar do filme, no imaginário hollywoodiano está associado, sobretudo, a figuras de poder seja do “bem” ou do “mal”, sendo a de Deus o exemplo mais notável, embora sua representação mais célebre, em produções dirigidas por Cecil B. De Mille ou se deram à época do cinema mudo ou posteriores a essa produção.

Porém uma explicação mais próxima da produção em questão se aproxima menos do mote místico que científico, acompanhando as produções que o realizador dirigiu para o INCE, em que igualmente se observam apenas as mãos ou o corpo dos técnicos em questão, salientando a presença do objeto que é alvo de interesse, como aponta Schvarzman (2004: 252). Curiosamente, tal estratégia é utilizada tanto para a seqüência da apresentação dos artefatos indígenas, que mais se assemelha a um pequeno curta-metragem científico-antropológico dentro da diegese ficcional⁷⁴, quanto para planos da narrativa estritamente ficcional, como o que apresenta Gilberto, destacando inicialmente somente o vaso e as mãos que o produzem.

Ao final de contas, cabe indagar se a matriz romântica, ainda que ressignificada sob um viés cientificista – notadamente na referida seqüência do discurso de Pinto – não foi de fundamental importância para a escolha do tema indigenista como elemento identitário maior. A recusa de um motivo sertanejo talvez ainda se ressinta de um imaginário nacional

⁷³ Na realidade apenas sua voz, já que as mãos e a sombra são do próprio Mauro, como aponta Schvarzman (2004: 291) que na sua sofisticada análise do filme, tece a bela metáfora de que tal como na produção dessa cena, em que Mauro se torna na diegese a sombra de Roquette-Pinto, o cineasta também seria sua sombra, em termos ideológicos, dada a influência enorme que este exerce sobre o cineasta desde o primeiro contato entre ambos quatro anos antes. Tal afirmação, no entanto, não condiz com a própria constatação da autora (idem: 302), ao final de suas considerações sobre o filme: “Espero ter demonstrado que a superficialidade de sua [Mauro] adesão a essas crenças [de Pinto] é bastante clara no filme e, nessa medida, elucida quem seja seu verdadeiro autor. A impossibilidade de Mauro em renunciar a seu pessimismo, a sua visão trágica dos afetos humanos, está inscrita em suas imagens com muito mais eloqüência do que a influência de Roquette-Pinto.”

⁷⁴ Semelhança que não é gratuita, já que se trata realmente de imagens provenientes de um curta-metragem científico produzido pelo INCE denominado *Tipos de Cerâmica de Marajó* (1939). Dado obtido em conversa particular com Carlos Roberto de Souza.

ainda bastante reticente à possibilidade de compreendê-lo como grandioso e passível de mistificação. Ainda quando se pensa na figura de Gilberto como uma representação das possibilidades intelectuais que poderiam expressar o sertanejo brasileiro dotado de um apoio educacional que o salvaria de sua própria ignorância e capaz de expressar todo seu potencial civilizador, tema caro a Roquette-Pinto, o personagem está longe de assim ser caracterizado.

Por outro lado, tampouco a matriz romântica pode ser apropriada sem problemas, já que se faz uso de uma arte cujo perfil pouco se presta a esse tipo de idealização, já que completamente incapaz de selar a identificação com o artista enquanto expressão de sua individualidade/individualidade de sua nação, como observado.

Porém essa diferenciação estética pode ser percebida de melhor maneira pelo distanciamento histórico, não no próprio momento em que o programa romântico ainda era uma realidade contemporânea. Muito do próprio Romantismo europeu, obviamente, é derivado de uma acentuação das diferenças culturais que são postas em questão com as navegações marítimas e os relatos sobre o “Novo Mundo”. Essa idealização de uma arte que exaltasse a diferença nacional, primordialmente sob o aspecto da natureza ou das “culturas primitivas” que seriam quase uma extensão daquela, encontram-se entre as virtudes que o resenhador do livro de Ferdinand Denis prescreve como de bom tom para essa nova literatura que surge:

“[...] os guaicurus, os maxacalis são românticos’, escreve ele convicto. “E essa escola, antes de se estabelecer às margens do Sena, florescia há séculos nas bordas do Mucuri. É lá que se ouve, sob os ramos das grandes sapucaias, *o som queixoso do maracá que talvez um dia substitua a lira de Apolo* (Ades apud Rouanet, 1991: 230)

Portanto a projeção da identificação retrospectiva de traços românticos na produção cultural indígena antecede de muito à própria produção literária dos romancistas brasileiros, sendo já uma exigência reivindicada pelos intelectuais europeus que acreditam que tal literatura só irá vingar quando souberem valorizar as musas inspiradoras de cor local, “rejeitando as idéias mitológicas devidas às fábulas da Grécia” em razão de “pensamentos novos e enérgicos como ela mesma [...]” (Dinis apud Rouanet, 1991:225).

Para além da raiz romântica, essa ironia para com a elite nacional “alienada” proposta pelo filme pode ser relacionada com a própria apreciação dos intelectuais do Estado Novo a respeito da falta de consideração com o brasileiro comum, por parte da elite da Primeira República, como na visão de Paulo Augusto de Figueiredo, intelectual estado-novista, a respeito do que acreditava serem os ideais do período imediatamente anterior:

“O Brasil liberal era o Brasil do Amazonas, maior rio do mundo – da Guanabara, a baía mais linda do mundo (...). O Brasil liberal era o país onde tudo era grande, menos o homem...”. Este permanecia ignorado e afastado do potencial de sua própria terra. O regime liberal desacreditava de nossos homens e longe de pesquisarem as causas de nossos males, preferiam, numa atitude comodista e pela lei do menor esforço, explicitar tudo pela negação de nossa raça. “O brasileiro é preguiçoso” – “Somos um povo de bugres.” (Figueiredo apud Lippi; Velloso; Castro, 1982: 115)

Por fim, cumpre fazer um comentário sobre um determinado momento da festa de São João no Castelo, em que uma das convidadas, mais madura, replica a uma jovem que acabara de afirmar que seu tipo de homem era estilo “Tarzan”, que “vocês estão animalizando a vida. Eu odeio músculos. Eu quero alma, gênero 1830. Qualquer coisa que me faça lembrar Musset, Raul de Leone e Casimiro de Abreu.” . Segue-se uma réplica em tom de louvação de Casimiro de Abreu por Barrocas, que começa a declamar o poema *Meus Oito Anos*, seguido pelo cantarolar do grupo.

Todas as referências acima evocadas dizem respeito ao romantismo. No caso de Alfred de Musset (1810-57), um dos maiores nomes do romantismo francês, cujo livro mais famoso *Confissões de um Filho do Século*, relaciona suas desventuras pessoais com as de toda uma geração. Raul de Leone, por sua vez, famoso poeta de Petrópolis, cidade onde se situa a residência de Luciana, possui entre seus versos mais famosos, um que se chama *Soneto*, que se inicia justamente com a seguinte referência: “Nascemos um para o outro, dessa argila/ De que são feitas as criaturas raras” que parece convir bastante aos propósitos do narrador, podendo servir como comentário para Luciana e Gilberto que, como visto, sofrem um processo de polimento que os destaca de seus respectivos meios. Da mesma forma, mais adiante, tampouco foge do esquema do amor impossível e da possibilidade de um mundo outro que acaba sendo novamente reproduzido pelo filme, quando afirma “Se

um dia eu fosse teu e fosses minha/O Nosso amor conceberia um mundo.” A relação de amor no filme projetaria igualmente a metáfora para esse espaço de utopia da arte e das classes populares em harmonia com a elite em uma união comum pelo bem da nação, concebendo uma outra realidade. A referência a 1830, por sua vez, não poderia ser mais precisa, já que se trata do período da chamada primeira geração romântica brasileira, operante sobretudo no campo da poesia e com ímpetos nacionalistas bem acentuados. A mensagem que o narrador pretende enunciar é bem evidente, contrapondo na voz de uma mulher mais madura e experiente, expressando de forma quase didática para uma mais jovem um conteúdo que além de possuir maior verniz cultural é autenticamente nacional, aliás da primeira geração literária brasileira que assim se reivindicou, em contraposição a um produto que além de importado é fruto dos meios de comunicação de massa, Tarzan. Trata-se, igualmente, uma vez mais de desqualificar o corpóreo pelo que se acredita etéreo, de dimensões igualmente românticas. Ao invés dos músculos do herói das selvas, a sublime melodia da poesia. Portanto, trata-se de uma fala impregnada de valores numa equação assimétrica: nacional=alta cultura=etéreo x importado=baixa cultura=vulgar. Pouco importa, no caso, a inclusão de Casimiro de Abreu à geração de 1830, quando na verdade sua produção poética é bem posterior, já do final da década de 1850, antes louvar os que foram pioneiros na ode ao nacional.

Mesmo que a narrativa pouco apele para o caráter pitoresco e histórico que comandava a significação da literatura romântica brasileira, ao contrário dos curtas-metragens dirigidos por Mauro para o INCE, ele se encontra presente. Porém não da forma em que surgem na célebre série *Brasilianas*. Aqui, a integração de tais valores na narrativa ocorre através da personagem de Luciana que, como visto, torna-se um dublê do ideário de Roquette-Pinto filtrado por Mauro; enquanto nas *Brasilianas* a narrativa parece partir de um mundo tão orgânico e indisposto a qualquer auto-reflexividade quanto às canções que lhes servem de base. Com outras palavras, em *Argila* o pitoresco parece advir de fora para dentro, mais que existir por conta própria. Há uma evidente tentativa de reencenação desse pitoresco por parte de certo setor da elite, seja no anseio da produção da arte marajoara, seja na dança da “indígena” na festa de São João. Porém enquanto a iniciativa da elite parte de uma única figura, Luciana, a da comunidade de trabalhadores é representação da organicidade da mesma, como já frisado anteriormente. Ou seja, se tal demonstração do

pitoresco e da cultura local não é “forjada” por nenhum personagem individualmente, em termos diegéticos, o narrador ocupa explicitamente esse vácuo, organizando didaticamente tudo que quer acentuar no folgado popular.

Outro índice que não pode ser esquecido é o da música, nos filmes de Mauro, como elemento de “identificação nacional inequívoca” (Schwarzman, 2004: 315), ainda que aqui em papel mais modesto que na maior parte de suas produções, sejam anteriores como *O Descobrimento do Brasil* ou posteriores como as *Brasilianas*.

Aliás, a preocupação de Mauro na utilização da música enquanto expressão de brasilidade já data de bem antes, sugerida em comentários à época das polêmicas sobre a introdução do filme sonoro no Brasil, em que ele exclama: “Imagine a obra patriótica que não será a estilização de nossa música, de características inconfundíveis através do cinema?” (Cinearte apud Almeida, 1999: 50).

Porém, no caso em questão, a música por vezes consegue se agregar como complemento à situação que o narrador pretende evocar; por vezes não. Bastam dois exemplos para ilustrar minha argumentação.

No primeiro, a seqüência que apresenta a construção elaborada e prazerosa de uma vaso de pretensões artísticas por Gilberto é seguida pela reconstrução do mesmo material para fins de venda imediata, sob o olhar aquiescente de Seixas. O primeiro momento dessa seqüência, já objeto de comentários anteriormente, apresenta um Gilberto completamente identificado com o material de sua produção. O tema musical reforça o seu deleite. Porém, logo após ser advertido duramente pelo patrão de que está desperdiçando tempo que poderia ser mais bem empregado na produção dos vasos em série, Gilberto acaba amassando todo o seu trabalho e remodelando-o. O momento em que Gilberto reflete antes de destruir sua própria obra é acompanhado pelo vazio que segue a primeira intervenção musical. A partir do momento em que a destrói, inicia-se um tema dramático para piano que acaba se revelando de grande vitalidade, porém de uma vitalidade mecânica e funcional, destituída de qualquer sentimento, em contraponto aos acordes melódiosos do primeiro momento. O andamento apressado do ritmo se torna comparsa de uma montagem igualmente rítmica, intercalando em breves planos o ato serial, dos pés provocando o movimento do torno e das mãos confeccionando a argila, agora sem o vagar e o cuidadoso

detalhe dispensados ao vaso anterior. O que a música ajuda a destacar aqui é a diferença entre um trabalho realmente motivado e fonte de prazer criativo e o trabalho executado enquanto mera necessidade de sobrevivência. Entre um ato criativo e um ato meramente produtivo, mecânico.

Já na seqüência em que Gilberto planeja alguns desenhos para o salão marajoara de Luciana, a música soa completamente desvinculada da situação narrada. Enquanto Gilberto observa atento *slides* de artefatos marajoara para servirem de inspiração para seu trabalho, inicia-se um samba choroso no estilo dor-de-cotovelo que a certo momento exclama: *Vai, vai cantar em sua janela/Que eu Choro por causa dela/Por causa de sua maldade*. Nada mais distante da postura ou do aparente estado de espírito do protagonista, completamente atento à precisão quase científica de sua atividade. A não ser como antecipação da situação final, enquanto efeito de predestinação, não há como explicar tal opção musical, ainda que não aparente ter sido esse o objetivo do narrador.

Os românticos pretendiam uma afirmação da nação, mas essa teria que ser dada, ainda que involuntariamente, pela chancela da cultura européia, sobretudo francesa, já que se pretendia criar um distanciamento da ex-metrópole como indicativo auto-afirmativo. Por esse viés, criavam-se estratégias para produzir uma imagem do Brasil que correspondesse às expectativas européias, como em *Iracema*, ou se abalizava o conhecimento científico do personagem do cientista europeu como o único digno do nome, como em *Inocência*. No caso de *Argila*, como já visto, procurava-se demonstrar que já não era preciso recorrer ao saber europeu para referenciar a nossa própria cultura.

Ocorre todo um apelo, por parte do narrador, de descolar as condições tanto de uma prática artística quanto de sua apreciação ao saber europeu. No corpo do filme tais momentos podem ser apreciados quando se apresenta um intelectual brasileiro como Roquette-Pinto discursando sobre “nosso” patrimônio cultural ou quando Luciana afirma que o ceramista que está preparando seu Salão Marajó é um legítimo brasileiro. Esses momentos, no entanto, acabam igualmente por buscarem, involuntariamente ou não, sua vinculação à cultura européia, enquanto legitimação artística. No caso do último ao sabermos que o exímio ceramista que é Gilberto passou uma temporada na Itália, portanto sua arte está de alguma forma obscuramente vinculada à pátria que definiu, no

Renascimento, a concepção de arte para o Ocidente. Com relação ao primeiro, a referida consideração de Roquette-Pinto que equipara a arte de Marajó à arte grega. Resta ainda lembrar que, quando Barrocas critica a produção do salão marajoara de Luciana, essa vem buscar o auxílio de seus amigos artistas Mário e Cláudio que lhe confirmam que tal exposição poderia muito bem ser exibida em Paris.

Mais importante, para os propósitos aqui discutidos, é que tal orientação espelha a das primeiras tramas novelescas brasileiras, ao buscarem como suporte para a veracidade, que apontam no que há de peculiarmente belo ou engenhoso, ou até mesmo de miserável e sofrido – caso da literatura e não do filme de Mauro, diga-se de passagem - em nossa brasilidade, referências legitimadoras, em última instância, européias.

Luciana, por exemplo, mesmo sendo para o narrador a figura modelar de “desalienação”, por parte de nossas elites, ao abraçar a valorização de nossa arte enquanto causa de sua vida, acaba sendo igualmente um reflexo desse decalque de elementos extraídos da cultura romanesca européia, como os que dizem respeito a sua já citada identidade enquanto figura de traços monárquicos.

Sussekind (1990: 174) comentando a nossa primeira literatura ficcional, afirma que o “abrasileiramento” dos motivos não conseguia esconder de toda uma verve pontuada por elementos típicos do romance medieval europeu e da apropriação de alguns ambientes do mesmo pelo romance gótico igualmente europeu:

A opção por uma ‘singela narração’ sem godos, visigodos, torres, subterrâneos e senhores feudais não livraram, entretanto, Paula Brito de problemas em *O Enjeitado*. Não há castelos e condes em sua história, mas a rica fazenda perto de Itaboraí e a figura do capitão-mor Mendonça parecem modelados à sua imagem e semelhança.

Mesmo na literatura da segunda metade do século XIX, tal presença ainda se faz de forma bastante acentuada, até mesmo nas alegorias góticas em que se transformam descrições da natureza em *O Guarani* ou, para citar um exemplo mais preciso, a descrição da própria dificuldade de acesso ao quarto de Ceci:

Entretanto nenhum desses três homens [Loredano, Álvaro e Peri] podia tocar a janela da moça, sem correr um risco iminente; e isto pela posição em que se achava o quarto de Cecília.

Embora o alicerce e a parede corressem a uma braça de distância da ribanceira, D. Antônio de Mariz, para defender esta parte do edifício, tinha feito construir um respaldo que se abaixava da precinta das janelas até à beira da esplanada: era impossível caminhar sobre esse plano inclinado, cuja face lisa e polida não oferecia nenhuma adesão ao pé o mais firme e o mais seguro.

Enquanto a dificuldade de acesso à heroína e a preocupação de protegê-la numa verdadeira fortaleza, em tudo evoca a inacessibilidade das donzelas medievais em seus aposentos ou confinadas nas torres de seus castelos, nem mesmo uma forte evocação a um fosso de castelo falta a sua descrição, como se percebe no trecho logo a seguir:

Assim o homem que se precipitava do alto da esplanada nessa fenda larga e funda, se por um milagre não se espedaçasse nas pontas da rocha, seria devorado em um momento pelas cobras e insetos venenosos que enchiam essas grotas e alcantis (Alencar, 2000: 115-6)

Tanto no caso literário quanto no filme em questão ocorre uma reprodução grandemente involuntária, por parte dos narradores, de clichês provenientes justamente da cultura européia de quem se pretende manter uma distância segura que afaste a possibilidade de um sufocamento completo do elemento nacional pelos cânones eurocêntricos. Porém, mesmo existindo uma Luciana com vários traços de realeza, vivendo em um castelo, e um Gilberto que morou certo tempo na Itália, a presença das motivações herdeiras desse imaginário que identifica historicidade com a Europa e o Brasil com Natureza já se encontram mais atenuadas aqui. Ao contrário dos românticos, quando os personagens se encontravam diretamente vinculados à natureza – basta pensarmos a correlação direta entre Iracema e certos animais e plantas – aqui a natureza é um elemento que, para ser apreciada verdadeiramente, deve ser buscada, já que necessita de um deslocamento. Deslocamento que é, inclusive, ressaltado pelo filme, sendo a estrada onde os personagens caminham asfaltada, traço bastante acentuado do elemento moderno, e bastante raras no Brasil de então. A acentuação romântica dessa sinergia com a natureza se dará, de maneira mais completa, em alguns filmes da série *Brasilianas*.

Da mesma forma, mesmo Gilberto e, principalmente, Marina e Pedrinho, compoem o elemento de brasilidade da narrativa – daí igualmente a sua aproximação lúdica com essa mesma Natureza, como já apontado, acredito que tal absorção agora se dá igualmente de

forma mais atenuada por mimetizar mais a matriz dessa correlação de forças entre Brasil e Europa e alguns aspectos superficiais, mas longe de reproduzir as próprias motivações dramáticas, como no caso da literatura. A última chegava a incorporar em seus enredos cenas de prisão domiciliar, tortura, etc., reproduzindo em cenário tropical muitas das situações vividas nas charneças esfumaçadas do romance gótico.

De qualquer maneira tal evocação medievalista se mescla no filme com uma ainda mais forte evocação indianista, presente tanto na dança da índia quanto no subenredo do maracá e da cerâmica marajoara, refazendo o percurso romântico.

Quando afirmo que Gilberto pode ser considerado menos tipicamente portador dessa brasilidade do que Marina e Pedrinho, tal se deve ao fato de já ter travado um contato próximo com a cultura européia, situando-se no meio termo entre a cópia sofrível de historicidade representada por Luciana (em relação direta com a cópia de um castelo medieval que representa sua moradia) e a espontaneidade rousseauiana de alguém bem mais próximo da Natureza, no sentido de menos maculados pelos vícios civilizatórios, como são Marina e Pedrinho.

Mesmo distanciado dos vultos históricos europeus de forma mais direta – ao contrário da literatura ficcional da primeira metade do século XIX que fazia Pero Vaz de Caminha e freqüentadores da corte de Luis XIV seus personagens e do próprio filme anterior de Mauro, *O Descobrimento do Brasil* – a trama aqui necessita de um verniz que involuntariamente espelha a atração pelo universo europeu de reis, rainhas e castelos. Como se a requerida dignidade de um personagem como Luciana não prescindisse, tanto quanto Gilberto, de algum vínculo que extrapolasse a dimensão do imaginário estritamente autóctone, para ser levada a sério.

Porém os exemplos podem ir além e ser igualmente sutis, já que à revelia do narrador, que apenas acredita estar valorizando a legitimação de uma cultura genuinamente nacional. *Argila*, mesmo longe de se filiar a uma tradição literária ou cinematográfica precisa proveniente da Europa, ao contrário da nossa primeira literatura citada acima (cujo modelo evidente era o romantismo francês de Chateaubriand e, por tabela, o romance gótico e medieval europeu), ou de sugerir algo que se arvore ou faça parte de um estilo “genuinamente brasileiro”, não reproduz estilisticamente os preceitos de sua diegese. Em outras palavras, embora sua narrativa seja impregnada de uma motivação dramática que

pretende servir de suporte para a valorização da arte brasileira, não existe uma correspondente pesquisa formal que procure reproduzir esse anseio na forma fílmica. Nesse sentido, o percurso traçado por nossos literatos românticos foi completamente oposto, ao conseguir, com sucesso, instaurar uma forma narrativa que mesmo influenciada fortemente pelo modelo europeu, teve um perfil formal bastante peculiar.

Nada de surpreendente existe no fato do filme de Mauro não se filiar ou mesmo iniciar um ciclo de filmes de características formais associadas ao elemento nacional, já que não havia uma conjuntura propícia para que tal ocorresse, fato que somente se dará a partir do final da década de 1950 com os realizadores que ficarão associados à corrente do Cinema Novo. É curioso que justamente nessa produção mais próxima de uma afirmação mais explícita do elemento nacional ocorra um retrocesso em termos de um esboço de linguagem estilística de pretensões especificamente brasileiras, como sugerida por sua produção inicial em Cataguazes⁷⁵.

Curiosamente, quando se compara a produção mais próxima da exaltação da nação (*O Descobrimento do Brasil, Argila*) da segunda fase no INCE, poética por excelência, descobre-se que não *O Descobrimento*, mas *Argila* se torna bem mais interessante, enquanto “visão do Brasil”, ou ainda os curtas dirigidos por Mauro sob o regime democrático. A própria ausência de conflito, herdeira de certo modo da representação sobre o Descobrimento, tornam os curtas algo como uma chancela do próprio Mauro sobre a imagem que a crítica naquele momento começa a formar dele. Mauro se adequa ao perfil crescentemente institucionalizado do realizador que foi considerado por certos críticos como o primeiro a traduzir o Brasil em imagens poéticas⁷⁶. É uma hipótese bastante plausível quando se faz referência à época de Cataguazes e a sua suscetibilidade diante da

⁷⁵ Na verdade tal sensação é amplificada pelo fato de só restarem dois dos quatro longas-metragens que o cineasta realizou entre meados da década de 1930 e 1940, tendo sido perdidos em incêndio as cópias de *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936). Embora qualquer afirmação sobre esses dois filmes seja problemática diante de seu desaparecimento, o primeiro apresenta, em sua sinopse, uma jovem professora aparentemente tão voluntariamente prestimosa para com os mais necessitados de educação quanto Luciana com relação aos despossuídos da condição de realizaram sua arte.

⁷⁶ Tal identificação o acompanha desde o início de sua produção. Após ressaltar as principais virtudes na produção brasileira do período, Gomes (1974: 198), a partir do comentário do então influente crítico Pedro Lima afirma que “no que se refere à direção e à ‘nacionalidade’, esse ‘campo inexplorado de nossas características’, são indicados *O Vale dos Martírios* e *O Tesouro Perdido*”. Duas produções mineiras produzidas entre 1925 e 1927, sendo a segunda, como vimos, dirigida por Mauro.

crítica de Adhemar Gonzaga, por vezes modificando soluções dramáticas ou cenográficas para agradar ao amigo.

Ironicamente, parte da produção mais criticada como construtora de uma identidade nacional “inautêntica” pela geração cinema-novista e por Paulo Emílio Salles Gomes, a meu ver, vem a ser a que melhor serve para ilustrar aspirações e limitações das representações sobre o Brasil por parte dessa instância narrativa que chamo Humberto Mauro. Resumindo, a que melhor serve para pensar o próprio Brasil, independente de suas qualificações como arte cinematográfica serem muito aquém de outros filmes dirigidos pelo realizador, notadamente *Ganga Bruta* (1933).

Pouco importa, igualmente, sua equivocada opção de selar como ícone maior de identidade e memória nacionais objetos da cultura marajoara, trazendo um problema igualmente de ordem dramática para o filme, já que soa por demais exterior a uma trama que objetiva suscitar elementos da memória nacional e profundamente irônico quando se sabe de todo o potencial do cineasta para explorar o folclore e os costumes populares, demonstrado sobretudo em produções posteriores. A opção da lida com o objeto identitário por excelência por um viés próximo da veracidade e objetividade do método científico em detrimento de representações mais prosaicas, apenas vislumbradas brevemente na festa joanina, torna-a um elemento por demais “monumentalizado” e pretensioso para se tornar interessante para um grande público. Sua inserção na cena dramática, portanto, acaba sendo forçosa, entre outros motivos por sua justificação ser dada de antemão pelo discurso científico. Sua opção demonstra com mais ênfase que em qualquer outro, a filiação do projeto, através da influência de Roquette-Pinto, a uma corrente nacionalista de cunho científicista, ausente em outros países sul-americanos.

Tampouco é motivo de preocupação a ambigüidade presente nessa representação do nacional que invoca as figuras de Gilberto e Marina como as de um Brasil autêntico, embora acabe se aproximando bem mais da figura de Luciana, de quem é exaltado seu senso de modernidade tanto estético quanto industrial. Tal ambigüidade não o desqualifica por não ser representativo de uma determinada ideologia como quer Mourão (1981), como já havia salientado Almeida (1999) pois, além do fato de que nenhuma produção ficcional ter que tornar evidente sua matriz ideológica, aliás, poucas o fazem, a tarefa do pesquisador

é a de levar em conta seja o propósito de seu narrador, seja o que Marc Ferro (1992: 87) denomina de “não visível”:

É preciso (...) analisar no filme tanto o narrativo quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa.

Ao menos duas reflexões poderiam se encontrar diretamente vinculadas à “falha” na sua ilustração do romance, como mecanismo da expressão de uma coesão e unidade interna que se contraporía a um inimigo comum que o ameaçasse, que bem poderia ser uma metáfora das ideologias “alienígenas”, seja de direita ou esquerda, reprimidas poucos anos antes. Primeiro, a constatação de fissuras e interesses diferenciados na sociedade que nem mesmo o agenciamento de um esboço de caso de amor pôde obscurecer. Segundo, e mais importante, é que se torna bastante “problemática” a opção do narrador de identificar com a “valorização do autenticamente nacional” uma personagem preta de erotismo improdutivo, agressivamente sexuada, em oposição ao cânone literário romântico e melodramático.

Mesmo quando equiparado ao projeto romântico literário brasileiro ou mesmo latino-americano, o filme de Mauro se diferencia já que consegue esboçar uma articulação para o mito de um passado étnico glorioso, não livre de problemas, porém não dá conta de um igualmente promissor destino nacional, para utilizar definições de Anthony Smith (2002: 47), aproximando-se mais, por esse viés, do romance nacional latino de exceção descrito por Sommer. *Maria* (1867), do colombiano Jorge Isaacs que “ao contrário dos demais, em que o amor impossível entre amantes (setores) históricos antagônicos sublinha a necessidade de um projeto nacional que reconcilie os antagonismos, a frustração (...) não aponta uma solução.” (Sommer, 2004: 124). Trata-se, vale frisar, de estratégias similares, mas não idênticas. Enquanto a literatura romântica geralmente expõe o amor impossível enquanto indicação para um potencial projeto de conciliação nacional, aqui se parte de uma bem mais explícita proposta de conciliação que acaba se desgastando ao longo da narrativa.

Essa “não reconciliação” final, que pode ser lida a contrapelo como reflexo da impossibilidade de se concretizar um pacto inter-classes no Brasil de então, na dimensão inicialmente proposta pelo narrador, certamente deve sua motivação primordial às próprias influências difusas de Mauro, como a do melodrama. Porém tal influência é lida pelo caminho inverso, já que, quando comparado com a produção melodramática latino-americana como um todo que lhe é contemporânea, o filme não adequou sua mensagem ideológica a um perfil de amor produtivo, antes a paixão desenfreada que assombra com o risco da atração sexual extrapoladora dos limites do “bom senso” social, selando o fracasso do projeto idealizado. Nesse sentido, a escolha final do narrador pela continuidade da relação entre Gilberto e Marina reafirma os valores da sociedade vigente, na qual “para que seja produtivo, o amor deve chegar ‘com passos tranqüilos’ e ‘pelo caminho do bem’”⁷⁷ (Oroz, 1999: 63), porém seu “equivoco” é o de não ter associado o idealismo nacionalista à personagem de Marina. Caso assim o fizesse, por outro lado, comprometeria a menção a um pacto social inter-classes que era um de seus principais objetivos, pois o elemento nacional se encontraria identificado somente com os menos economicamente favorecidos, gerando uma imagem desfavorável da classe burguesa como um todo. De qualquer modo, como já visto, tal representação de um pacto entre as classes sociais pelo bem do elemento nacional esteve longe de não sair arranhado ao final.

É perceptível que *Argila*, da mesma forma que a produção cinematográfica mais abertamente próxima do ideário estado-novista, possa ser incluída enquanto tentativa de rejeição de valores que Gomes (1980) considerava como menos nobres na produção corrente de então, sobretudo aquela dos filmes musicais produzidos pela Cinédia e, posteriormente, Atlântida, a da falta de dignidade com que são retratadas as classes populares. Porém, por mais que tente fugir do estereótipo corrente e busque uma aura

⁷⁷ Não deixa de ser interessante perceber que, embora se filie ao cânone melodramático, sob esse aspecto, o filme consegue se diferenciar bastante de outros, como na sua representação da mulher, bem mais ousada que a passividade assexuada com que era retratada nos melodramas latinos do período, de influência diretamente cristã. Sobre a produção do período, Oroz (1999: 64) afirma: “A Sagrada Família é um referencial iconográfico fundamental nesse amor, no qual a mulher é assexuada mas procriadora, e o homem é o provedor.” Uma imagem semelhante, da mulher procriadora e dócil e bastante dependente de seu companheiro será enfatizada pelo cinema germânico contemporâneo segundo Welch (1983:66), que complementa que “até onde se saiba, nenhum filme realizado durante o III Reich apresenta uma heroína como principal protagonista.” (tradução minha) Embora Marina em *Argila* se encaixe quase à perfeição a esse perfil de docilidade, Luciana não pode ser enquadrada no outro lado da figura feminina trabalhada pelos melodramas cinematográficos latino-americanos de então, ou seja, a prostituta.

dignificante para o elemento popular, em última instância tampouco o narrador de *Argila*, consegue fugir da reafirmação “do lugar social de cada indivíduo.” (Ferreira, 2003: 15)

Argila, mais que qualquer outro filme de Mauro ou provavelmente qualquer outra produção nacional, consegue espelhar as idéias de uma determinada facção cultural do Estado Novo, no caso a vinculada a Roquette-Pinto e a sua gana, quase obsessiva, de valorizar e tornar popular muitos dos elementos que reforçariam o sentido do que somos. Ao dar uma relevância inusitada à cerâmica marajoara em sua produção, por exemplo, o narrador se insere na estratégia centralizadora e difusora de símbolos identitários nacionais de Pinto. São igualmente motivos diretamente inspirados na cerâmica que servem de elementos decorativos no cinema do próprio INCE e adornam o saguão do Instituto do Cacau baiano, o mesmo que produziu *Descobrimento do Brasil*, além de elemento gráfico de destaque nas capas da *Revista Nacional de Educação*, editada por Pinto para o Museu Nacional (Schwarzman, 2004). Ou até mesmo o tema de uma escola de samba, como foi a *Sinfonia Marajoara* apresentada pela agremiação carioca Os Democráticos, em 1937 (Ferreira, 2003). Essa característica da evocação e recorte de símbolos de origem da comunidade imaginada, ainda quando se tratem de elementos que apenas retrospectivamente possam ser apropriados como nacionais, como é o caso da arte marajoara, nem de longe é estranha à estética fascista, como provou a arte e a arquitetura do III Reich.⁷⁸

Por outro lado, tampouco deixa de reproduzir uma visão romântica de seus personagens mais afeita ao imaginário do realizador de Cataguazes. Nesse sentido, embora o padrão estético defendido pelo narrador aparentemente coincida totalmente com o de Luciana, algo nas entrelinhas do filme sugere uma relação mais ambígua que completamente maniqueísta, talvez uma decisão menos voluntária que de composição na dramaturgia.

⁷⁸ Um panorama da mesma pode ser apreciada no documentário *Arquitetura da Destruição (Undergangens Arkitektur)*, 1989), com direção de Peter Cohen. Um polêmico ensaio de Sontag (1986), *Fascinante Fascismo*, discute particularmente *O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens 1936)*, de Leni Riefensthal, sendo a última o tema principal do documentário *Leni Riefensthal: A Deusa Imperfeita (Macht der Bilder: Leni Riefensthal)*, (1993), dirigido por Ray Müller, onde Riefensthal chega, inclusive, a comentar brevemente o ensaio de Sontag.

Tal polarização, evidentemente, embora seja facilitadora em termos didáticos não é excludente. Motivos como o maracá, por exemplo, estão fortemente vinculados tanto a uma explicação de cunho cientificista quanto a elementos dramáticos bem próximos do romantismo. Grosso modo, poderia afirmar que a explicação cientificista estaria mais associada com Roquette-Pinto, enquanto a segunda mais próxima das difusas influências de Humberto Mauro. Nesse sentido, não deixa de ser curioso encontrar certas passagens em Pinto (1927: 267-268) onde, à guisa de se contrapor pragmaticamente ao imaginário romântico de um Brasil pensado somente enquanto belezas paradisíacas dará, como exemplos de eventuais empecilhos ao progresso, carros de bois e cachoeiras, dois elementos bastante identificados com o universo de Mauro e presentes em momentos diversos de sua carreira. Porém, seria simplificação grosseira acreditar que Mauro não tenha se interessado pelos ideais defendidos por Pinto e que o último não tenha sido influenciado pelo romantismo. Roquette-Pinto certamente possuía muitas referências românticas de maior envergadura intelectual que as presentes em Mauro e que o levaram, inclusive, a receber a Grande Medalha de Goethe pelo Reich alemão, em 1932. (Almeida, 1999: 148)

3.2.5 Considerações Finais

Em *Argila*, através de uma personagem como Luciana, fica patente que a narrativa do filme compartilha com a idéia de que uma liderança moral e intelectual faz-se necessária diante da simples dominação – tal como em Seixas – expressando um claro projeto intelectual de cunho nacional-popular. Por outro lado, pode-se pensar no interesse de Luciana na educação dos filhos dos operários como metáfora bastante cristalina para uma maior integração nacional. Qual outro valor agregaria mais sentimento de identidade nacional entre os jovens que a educação, ainda mais numa época em que a mídia ainda não possuía no país o poder de influência que veio a possuir posteriormente? A relação de Luciana com os trabalhadores e, sobretudo, com Gilberto, é apenas superficialmente destituída de tensão, já que o pesadelo que amarga, no qual observa a inversão das tarefas, com Gilberto se saindo bem como músico, enquanto Mário não possui a mesma sorte na confecção da cerâmica está carregado do "medo profundo de que o reconhecimento da humanidade de outros seja a negação de nossa própria humanidade, no modo como nos foi dado a conhecer, ao longo de toda a nossa vida. Há o pensamento que foge da possibilidade

de perturbação de um mundo familiar, por mais inadequado que seja.” (Williams, 2002: 107)

Não menos importante é a configuração de Luciana como heroína bastante próxima do perfil de um “mote unificador e da busca da coesão”, que é atributo do herói nacional de então, como os que ilustram as capas da *Revista Nacional de Educação* (Schwarzman, 2004: 125). Ou seja, a todo custo cumpre apresentar uma comunhão de ideais e valores, em que os conflitos e os elementos marginais a essa identificação sejam minimizados. Porém, se esses eram os propósitos de Roquette-Pinto e quiçá do próprio narrador, a leitura do filme transcende tal configuração, já que não só toda a trama é tecida sobre um mal-estar entre classes, mesmo que dissimulado, como seu final sugere que tais situações conflituosas estão longe de serem solucionadas de fato. Afinal, a imagem da amarga solidão de Luciana (Ilustração 63) e de amor-próprio ferido que acompanha Gilberto ao final é a da própria impossibilidade de um contato real entre classes e valores tão diversos, fato que nem a própria arte, que selara inicialmente o vínculo entre Luciana e Gilberto, pôde intervir com sucesso. Por mais que se esboce uma mudança nos personagens, essa acaba ficando a meio caminho, menos afirmativa que o oposto. Ao final, não se possui mais a certeza de que a passagem do mundo das frivolidades para o da valorização de arte séria em Luciana conseguiu se efetivar ao ponto ao menos de preencher sua vida de sentido, tão imbricada que estava tal motivação a seu interesse por Gilberto. Da mesma maneira que Luciana já havia instigado o talentoso Mário, agora relegado, como afirma um dos convidados da festa de São João, que a critica por ter destruído a carreira do músico, pode-se imaginar algo de semelhante para a carreira de Gilberto e nada de muito diverso para o seu próprio interesse pela arte marajoara. Quanto ao último, tocado que foi em sua pureza de homem simples, não mais será o mesmo de antes, mas tampouco ascenderá aos valores que Luciana lhe sugerira. O germe da possibilidade de mudança social, tipicamente moderna e mesmo fáustica, está inculcado em seu ser. Portanto, faz sentido que sua última frase, que também é a última do filme, faça menção ao fato de Luciana pensar que estava “animando” um artista, quando estaria, na verdade, “acabando” com o mesmo.



Ilustração 63

A figura de mulher que o narrador pretende valorizar tampouco é despida de forte ambigüidade. À primeira vista, Marina representaria uma “pureza” e docilidade de um ideal de feminilidade mais próximo dos padrões da moral familiar da época, além de igualmente mais vinculados a uma idéia de Brasil Profundo, enquanto Luciana se aproximaria da mulher independente, glamourizada, pintada, perfumada, cosmopolita, enfim “degenerada”, proveniente de Hollywood. Mas tal polarização é rompida quando se tem Luciana igualmente sofrendo um processo de polimento que a destaca da vulgaridade de seu meio social e a identifica diretamente com a valorização do elemento nacional. O que se pode concluir de uma representação de mulher como Luciana é a de uma figura que, por um lado, representa uma mulher emancipada e autônoma, nos moldes do modelo proveniente da industrial cultural do centro, Hollywood, mas por outro, carrega consigo toda a carga simbólica da representação dos valores tradicionais de uma nação.

Embora não seja criada a personificação de um “inimigo” de modo evidente como, por exemplo, nos filmes ficcionais de propaganda de guerra na Europa (Alemanha e Itália mais que Inglaterra) e Estados Unidos, o filme se esforça em deixar evidente quem se encontra fora de sua moldura idealizada do que seja nacional. No caso, a elite econômica ou intelectual que ainda se inspira nos princípios da Primeira República e sua visão pouco alentadora do Brasil e do povo brasileiro calcada na teoria racial. E Barocas pode ser lido como uma versão caricatural dessa elite.

Se me detenho por tão longo tempo a um personagem aparentemente secundário como Barocas é porque acredito que, através do mesmo, pode-se problematizar e

questionar muito do que o narrador pretende ocultar ou sugerir. Nesse sentido, posso citar três exemplos. As atitudes e os comentários do personagem evidenciam o caráter provinciano de nossa elite, desmascarando sua pretensa sofisticação já na primeira seqüência, no ateliê de Cláudio. Embora o que o narrador pretenda sugerir seja a maturidade do último, que não observa a modelo senão como suporte para sua arte, Barrocas não se furta a apreciá-la em lances de olhar, como já referido. Entretanto tal representação da maturidade do pintor soa grandemente empostada, provinciana e involuntariamente cômica, quando lembramos que sua mãe se encontra tricotando na mesma sala, situação que, descontada qualquer observação de teor psicanalítico mais preciso, é bastante sugestiva de que tal relação sublimada com a arte está longe de ser tão voluntária assim.

Um segundo exemplo é quando, antes de qualquer outro personagem, exterioriza um primeiro comentário sobre a ambigüidade de Gilberto com relação às duas mulheres, afirmando, maliciosamente, que ele tem muita sorte de possuir “duas enfermeiras” tão dedicadas. Por fim, não menos importante é seu comentário, em meio ao salão de peças marajoaras que Luciana está erigindo, que a “arte de marajó” é não mais que “um esnobismo de milionária que não tem o que fazer.” Não deixa de ser curioso que justamente o personagem que o narrador criou para representar tudo aquilo que desconsidera, acabe por se tornar um dos que melhor dialoga com o espectador contemporâneo⁷⁹, talvez por ser justamente o elemento incômodo que articula um discurso que foge de todos os cânones quase didaticamente estabelecidos pelo narrador que pretendem fazer menção a uma nova elite consciente dos valores nacionais. Mesmo que ao inverter a equação proposta pelo narrador, continue-se ao nível do esquemático.

Quanto a Gilberto, essa dignificação do homem do povo, através de seu conhecimento, que bem poderia ser uma reprodução em menor escala de um romântico como Sarmiento, que se elevará através do conhecimento, na fabulação a respeito de suas memórias, quando de “obscuro empregado passa a ser alguém ilustre, um cavalheiro como os demais presentes na sala” (Ricupero, 2002: 21) está longe de sê-lo. Gilberto não apenas

⁷⁹ Não necessariamente o espectador contemporâneo. Já pouco depois do filme lançado, um jornalista que traça o perfil do ator que interpreta Barrocas afirma que “a crítica foi unânime em elogiar seu papel, embora condenasse redondamente a fita, que era mesmo bem ruinzinha.” (A Cena Muda, 10/06/47)

não se impõe diante dos amigos de Luciana quanto nem mesmo entre os colegas de profissão que, aliás, nem chegam a ganhar fala ou qualquer dimensão maior na narrativa. Sua infantilização diante da figura de Luciana bem poderia ser uma metáfora desse povo-criança orientado por uma elite sábia.

A imbricação entre romance e valorização da cultura e povo brasileiros está na raiz da fórmula de *Argila* para propor uma solução para os impasses político-culturais vivenciados pelo país. Esse é o discurso velado que o filme transfere para uma diegese que atenua toda e qualquer referência a um momento histórico mais preciso – tanto a arte marajoara, quanto as próprias festas de São João são sugestivamente “atemporais” enquanto pretensas tradições da cultura nacional; por outro lado, o mesmo pode ser dito das relações de trabalho na cerâmica, tampouco contaminada por qualquer viés realista mais próximo de fazer referência direta às mudanças então operadas no campo do trabalho pelo Governo Vargas. Sua postura abertamente não realista, do mesmo modo, tampouco indica qualquer parentesco com a forma literária que é modelo de expressão defendido por Anderson (1983), já que o que há de laudatório com relação à nação se encontra como referência do passado e não como busca de uma mimese de uma comunidade imaginada contemporânea, aproximando-se do modelo romântico alemão e afastando-se da literatura de fundação analisada pelo autor britânico.

É muito curioso que, de certa maneira, o narrador acabe reproduzindo um final tão contra-producente em relação às suas pretensas motivações ideológicas quanto sua produção anterior, *O Descobrimento do Brasil*.⁸⁰ Tal dimensão é ampliada, para além dos diálogos comentados da última seqüência, no próprio plano da imagem, quando se tem como último plano fincado no universo diegético, uma perspectiva próxima da que Luciana possui de Gilberto se distanciando em profundidade de campo (Ilustração 64).

⁸⁰ Cf. em Morettin (2001).



Ilustração 64

A bastante enfatizada ambigüidade gerada pelo filme, diante dos propósitos ideológicos quase didaticamente explicitados, vem apenas comprovar uma noção de texto (seja literário, ou aqui, fílmico) como uma batalha de sentidos, muitas vezes contraditórios e seu final “insatisfatório” seria demonstrativo da falha em unir as alternativas ideológicas de uma maneira convincente (Turner, 1988: 147). Nesse sentido, os problemas formais expressos pelo texto são, em grande parte, derivados das próprias contradições do contexto sócio-histórico no qual foi gestado, ainda que longe de um espelhamento tal e qual.

Capítulo V - Uma Nova Escola para as Aves sem Ninho

4. 1 O Garoto que Encantou Ruy Barbosa⁸¹

Ao contrário de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, comentados nos capítulos anteriores, Raul Roulien (1905-2000) não foi uma figura de tão renomado destaque dentro do panorama cinematográfico brasileiro, ao menos como diretor, nem tampouco motivo de qualquer interesse maior de críticos ou biógrafos que tenham se detido sobre sua obra, que aliás ficou tragicamente marcada pela destruição de boa parte em acidentes.

Tendo inclinações artísticas desde cedo, inicia sua carreira aos quatro anos ao lado do pai e da irmã. Acaba despertando o agrado de Ruy Barbosa, que lhe oferece uma bolsa de estudos numa escola renomada. Posteriormente, apresentar-se-ia várias vezes como cantor por diversos países latino-americanos, notadamente na Argentina, onde se torna bastante popular na década de 1920. Em 1928, retornando ao Brasil, torna-se o primeiro ídolo de massas a ter “fans”, denominação que pela primeira vez é aplicada no país com relação ao público cativo de determinado artista, sendo motivo para o surgimento de um igualmente pioneiro fã-club. Algumas de suas composições, na sua própria voz ou na de Francisco Alves, tornam-se um grande sucesso com milhares de cópias em disco e partituras. Traz ao Brasil um modelo de espetáculo com coreografias sincronizadas na tradição do musical norte-americano a la Broadway, inexistente no teatro de revistas brasileiro de então. Em 1931, incentivado por Adhemar Gonzaga, viaja para os Estados Unidos⁸², tendo como meta trabalhar como ator em Hollywood. Participa das então comuns versões de filmes americanos para outras línguas⁸³, no caso dele para o espanhol.

⁸¹ Boa parte dos dados biográficos aqui presentes tem como fonte Flórido (1999) e o programa *Raul Roulien – Um Brasileiro em Hollywood*, dirigido por Sandra Regina Cacetari e exibido na Rede STV.

⁸² O incentivo de Gonzaga não poderia passar despercebido em sua própria revista, que afirma após os primeiros trabalhos do ator em Hollywood: “Fora Adhemar Gonzaga quem dissera aquella phrase [‘Vá para Hollywood que seu sucesso será certo! Garanto!’] a Roulien, antes de partir para a América. Foi elle quem ordenou a publicação daquelle artigo. (...) Quebrando uma tradição de somente publicar histórias, artigos ou photos de quem está no cinema. *Cinearte* o fez, com boa vontade, certa do sucesso que esperava nosso patricio.” (*Cinearte*, 15/06/1933). Evidente retórica do jornalista, quando se leva em questão o apontado pela nota de rodapé 12 do capítulo VI.

⁸³ Tais produções eram versões semelhantes à versão *standard* hollywoodiana mas com outra direção e elenco. E mesmo seguindo a estrutura de decupagem dos planos da versão original, o resultado muitas vezes era bem diverso. Credita-se, por exemplo, a versão hispânica dirigida por George Melford do *Drácula* (1931), de Tod Browning, uma maior sensibilidade visual e fluidez cinematográfica que seu original, o que via de regra, vale ressaltar, não ocorria.

O auge da fama de Roulien dá-se quando se torna astro coadjuvante e mesmo principal de alguns filmes produzidos em Hollywood, geralmente encarnando uma versão menos conhecida do amante latino que havia celebrizado Rudolph Valentino (1895-1926) pouco antes. É um feito sem dúvida notável o relativo sucesso de Roulien pouco após a meca do cinema americano ter passado pelo processo de sonorização que custou muitas carreiras de astros estrangeiros da época como Renee Adorée e Ramon Navarro, justamente por conta de seus sotaques francês e mexicano respectivamente. (Schindler, 1996: 4)

Cumprir enfatizar que nos filmes de língua inglesa Roulien habitualmente atuava como coadjuvante como em *Voando para o Rio* (1934), no qual contracena com a dupla Ginger Rogers & Fred Astaire, ainda que a imprensa brasileira exagere sua participação nas mesmas, como é o caso de *Painted Woman* (1932), na qual, a depender das informações da época, Roulien “tem o papel masculino mais saliente” (*Scena Muda*, 13/09/1932), o que está longe de ser verdade. Roulien encarna habitualmente o protagonista em produções dirigidas ao mercado hispânico, como é o caso de *El Último Varon sobre la Tierra* (1933), numa estratégia completamente condizente com os mecanismos da indústria cinematográfica norte-americana de então. Ou seja, atores latinos vivenciando papéis secundários, geralmente cômicos, exóticos ou de alguma maneira fazendo contraponto ao drama vivido pelo casal protagonista, no caso posterior de Carmen Miranda através dos números musicais e irreverência. Nas produções voltadas para o mercado hispânico aí sim, como atores principais, até mesmo por serem filmes falados em espanhol.

Incorreções ou exageros como o demonstrado com relação a *The Painted Woman* são recorrentes, embora o prestígio do ator fosse realmente considerável no meio cinematográfico norte-americano, como demonstra o anúncio de que pela primeira vez uma produção de língua hispânica será matriz para uma versão em língua inglesa. *Scena Muda* faz referência a *El Último Varon sobre la Tierra*, afirmando ainda que tal inversão inédita do sistema habitual se devia sem dúvida ao charme de Roulien:

Roulien conseguiu o que até hoje nenhum astro havia obtido. Elevado a astro, Roulien foi chamado a fazer *El Último Varon sobre la Tierra* em hespanhol (...)

Porém tal foi o seu triunfo com esse trabalho que a Fox o incumbiu de fazer também a versão inglesa! Essa é uma grande vitória de nosso patricio e que prova o prestígio que goza na Companhia que o tem sob contrato, pois é sabido que SEMPRE é feita, em primeiro lugar, a versão inglesa e, depois, as repetições em Hespanhol (...) (Scena Muda, 18/07/1933)

Roulien será novamente o protagonista da versão inglesa, *It's Great to be Alive* (1933), algo de raro igualmente por se tratar de um latino indo além dos habituais papéis de coadjuvante delimitados então pela indústria de cinema produzida em inglês. O fato de ter um de seus na Indústria dos Sonhos mundial certamente chamou a atenção de Roulien para imprensa e público brasileiros. Para uma revista como *A Scena Muda*, calcada sobretudo na sua reverência ao modelo do *star system*, é quase sempre através dessa associação que Roulien será evocado em suas reportagens, com direito a generosas poses fotográficas do “galã”.

Tal notoriedade tornou o ator desde cedo alvo dos interesses igualmente de figuras de poder que queriam capitalizá-lo enquanto uma “expressão do Brasil” no país mais influente do mundo, algo do qual Carmen Miranda vivenciaria de modo semelhante, ainda que de modo mais ambíguo, na década seguinte.

Cumprido, portanto, enfatizar a figura de Roulien como a de um “patricio” em Hollywood, mesmo que a maior parte das produções norte-americanas nas quais o ator represente não faça nenhuma menção ao Brasil ou a características supostamente associadas à nossa cultura, como no caso de Carmen Miranda.

Nesse sentido, já sua primeira participação em um filme hollywoodiano, *Deliciosa*, motiva uma sessão especial oferecida pela Fox Film do Brasil, subsidiária do estúdio norte-americano (do qual Carmen Miranda também seria estrela) com a presença de Getúlio Vargas, que chega a fazer um discurso ao final da sessão no qual dirige a “Roulien, à produtora e à nossa mocidade que se atira à conquista de glórias, fora do solo pátrio, palavras de incentivo.” (Scena Muda, 3/5/1932).

O anúncio do filme, publicado pouco depois pela mesma revista, na sua primeira página, procura atrelar quase todo o seu potencial de atração na figura de Roulien, legítimo

representante do Brasil numa Hollywood “difícil, fantástica e distante” como proclamaria a revista posteriormente (17/01/1933):

Janet Gaynor

Charles Farrel

Os reis da tela

e Raul Roulien,

artista patricio

A Fox Film apresenta com grande orgulho, o film máximo de 1932, porque terá aos olhos de todos os brasileiros uma projeção auri-verde e aos corações uma emoção grandiosa de fé, arte e patriotismo!” (Scena Muda, 31/5/1932)

No início de 1933, o desembarque do ator em solo carioca levou multidões às ruas e à confecção de um cinejornal dedicado exclusivamente à cobertura do evento. Foi uma forma da Fox – o cinejornal em questão era o Fox Movietones – testemunhar a popularidade de seu contratado no Brasil. Retornando aos Estados Unidos teve a participação que mais aprecia na sua carreira de ator de cinema, *A Marcha dos Séculos* (1934), dirigido por John Ford.

Porém, o mesmo ano de 1933 reservará o fatídico atropelamento de sua esposa, por um jovem alcoolizado que se tornaria um dos mais célebres cineastas de Hollywood: John Huston. Alguns alegam que seu progressivo declínio na indústria americana se deve ao fato de não ter abafado o caso, recorrendo e ganhando indenização na justiça pelo ocorrido, ainda que tenha persistido em sua carreira longe do Brasil.

A partir de 1936, tendo atuado em 15 filmes nos Estados Unidos, retorna definitivamente ao Brasil, onde passa a trabalhar como jornalista, com pretensões bem claras de se tornar diretor de cinema. Sua carreira como diretor, no entanto, não chega a engrenar de fato. Realiza dois filmes: *O Grito da Mocidade*, tendo como enredo conflitos em um grupo de universitários e Humberto Mauro como assistente de montagem e *Aves sem Ninho*. Suas duas produções posteriores, *Asas do Brasil* (1940) e *Jangada* (1949), a última filmada no Ceará, acabam se incendiando antes da estréia e o documentário *Maconha, Erva Maldita* (1950) permaneceu inconcluso.

Com relação a *Jangada*, tratava-se de uma produção cara com milhares de figurantes, roteiro de Rachel de Queiroz e a pretensão de explorar muitos dos motivos folclóricos da região. Sobre *Asas do Brasil*, cuja filmagem se sucedeu em 1940, tratava-se novamente de um tema marcadamente ufano, com Celso Guimarães (o mesmo ator principal de *Argila*, *Aves sem Ninho* e *Caminho do Céu*) como protagonista, com uma narrativa descrevendo o cotidiano dos pilotos do Correio Aéreo Militar. Posteriormente a Atlântida adquiriria o argumento do filme e o refaria com direção de Moacyr Fenelon, sendo lançado em 1947, com a mesma dupla de atores do filme original (A Cena Muda, 6/6/1947 apud Silva Neto, 2002: 78).

Nos princípios da década de 1950 Roulien se afasta do cinema e se volta com mais afinco para o teatro – é tido como tendo lançado Cacilda Becker já em 1941 – rádio e televisão, chegando a dirigir algumas telenovelas como *A Muralha* (1961). A partir da década de 1970 abandona o mundo artístico.

É curioso como já nos idos de 1950 a figura de Roulien seja observada como um dentre os “injustamente esquecidos” do cinema nacional, discurso que será atrelado a sua imagem desde então quando raramente evocado e que persistirá postumamente, como pode se perceber nos depoimentos e na narração do documentário *Raul Roulien – Um Brasileiro em Hollywood*:

Os fãs de hoje quase que ignoram quem foi Raul Roulien, este artista brasileiro, que durante muitos anos trabalhou nos filmes de Hollywood. Julgam e pensam que, de brasileiro, somente Carmen Miranda conseguiu triunfar na terra do Tio Sam. (A Cena Muda, 1/1/52)

(...) Mas a morte pior tinha sido em vida, a morte proporcionada pelo esquecimento e abandono que o primeiro grande ídolo popular do Brasil vinha sentindo. (Raul Roulien-Um Brasileiro em Hollywood)

Com relação ao período de produção de *Aves sem Ninho*, que mais particularmente me interessa, esse foi marcado pelas graves dificuldades que acompanharam não só a sua produção como seu lançamento. Durante a produção, as dificuldades econômicas envolvidas acabaram provocando uma briga entre o cineasta e uma das atrizes, que acabou levando o marido para reclamar os salários atrasados junto

ao produtor da fita, resultando em agressões que acabaram na polícia (Almeida, 1999:117) e foram registradas nas crônicas de cinema da época:

No estúdio cinematográfico da rua General Canabarro, nº 338, cerca das 24 horas do dia 4 de novembro de 1940, onde está sendo preparado o filme *Aves sem Ninho*, ocorreu uma cena que causou grande sensação e que foi largamente comentada pela imprensa: o empresário Raul Roulien agrediu a socos a atriz Iná Moreira (ou Gasparina Gomes), espôsa do sargento da Armada, Sr. Ivo Gomes. A vítima foi socorrida e medicada no posto central da Assistência, apresentando ferida contusa no supercílio direito, tendo também prestado declarações perante às autoridades do 15º Distrito Policial, que ouviu sobre a ocorrência várias testemunhas presenciais (Barreto Filho, 1940: 78)

É interessante como o lançamento do filme irá, de certo modo, redimir Roulien do episódio, que teve péssima repercussão para sua imagem, inclusive nos próprios órgãos da imprensa que o haviam incensado no auge de sua carreira. Assim, a própria revista que tecera loas aos triunfos do ator na “distante Hollywood” não deixará de afirmar prontamente a respeito de todos os conhecimentos técnicos do ator aprendidos na meca do cinema, que este foi um “lugar onde não conseguiu triunfar como artista” (*A Scena Muda*, 5/11/40).

4.2 Aves sem Ninho

O enredo do filme, que se confunde com a trajetória de sua protagonista, é o seguinte. Vitória é uma das muitas meninas espoliadas pelo rigor e brutalidade de um asilo para órfãs. Aprisionada na solitária após tentar ajudar uma companheira, acaba conseguindo fugir e sendo acolhida por um renomado professor que a adota. Após muito estudar se forma, mas ao contrário de seu círculo de amigos, incluindo o seu pretendente Léo, que preferem investir somente em suas carreiras pessoais, decide aceitar o convite e se tornar diretora do próprio orfanato do qual foi internada. Provoca uma revolução modernizante. As jovens, antes mirradas, tornam-se vivas e cheias de expectativas. Uma das jovens, no entanto, Dora, engravida de uma fuga na administração anterior. Na fuga

acaba sevicizada por jovens da elite, sendo acolhida pelo senso maternal de Vitória. No ápice de seu projeto, no entanto, Vitória é flagrada pela presidenta do asilo que recebeu péssimas notícias de uma de suas profissionais quanto ao excesso de liberalidade de Vitória e que fica a par da gravidez de Dora, destituindo-a do cargo. As jovens se revoltam e ocorre um confronto em que pedem o retorno de Vitória. Rapadura, uma das garotas, acaba morrendo acidentalmente. Deprimida e desiludida com tudo o que ocorreu, Vitória acaba tendo seu esforço reconhecido ao saber através de Léo, que seu projeto pedagógico foi aceito pelo governo e agora, finalmente, parece disposta a se casar com ele.

Pensar esse filme remete a uma indispensável comparação com seu texto original, realizada para outro meio, o teatro, algo desnecessário nas duas outras produções, que partem de roteiros originais dos próprios diretores. Aqui, ao contrário, trata-se de uma adaptação de uma peça de origem hispânica, *Nuestra Natacha*, de considerável sucesso à época, escrita por Alejandro Casona (1903-1965), e também adaptada pelo cinema espanhol em 1936⁸⁴, com direção de Benito Perojo e pelo cinema argentino em 1944, dirigida por Julio Saraceni, ambas as versões com título homônimo.

A peça de Casona foi escrita em 1936, no bojo de uma série de atividades que remetem a tentativas de criação de um sistema educacional laicizado, libertário e universal na Espanha do final do século XIX, ainda fortemente sob o jugo de uma hierarquia católica pouco disposta a abrir mão da hegemonia do ensino. Uma das lideranças do período, o anarquista Francisco Ferrer, chegou a criar uma proposta de nova escola que teria grande ressonância nos meios intelectuais avançados americanos, sobretudo após ter sido morto, acusado de conspiração contra a monarquia espanhola, em 1909.

O advento da II República, em 1931, proporcionou que muitas das reivindicações antigas com relação a uma maior universalização da educação e da cultura fossem postas em discussão, tendo sido criadas, inclusive, as chamadas missões pedagógicas, das quais as peças mais representativas foram escritas por García Lorca e Casona. Ao último foi incubida a direção do Teatro do Povo e do Teatro Ambulante. Tais iniciativas findariam com a Guerra Civil que se inicia em 1936 e a posterior vitória dos conservadores.

⁸⁴ Com a vitória das forças conservadoras na Espanha, as produções cinematográficas republicanas então em andamento foram interrompidas. As já concluídas, em sua maior parte apreendidas e destruídas. Foi isso o que ocorreu com o filme de Perojo, que teve os negativos destruídos antes de estrear e é dado como perdido.

O texto de Casona, por fim, demonstrou a possibilidade de ser adaptado em conjunturas ideológicas bastante distintas. Próximo de expressar uma demonstração do Homem Novo pensado pela II República espanhola, sua finalidade original, como na adaptação cinematográfica produzida no mesmo ano da estréia da peça e igualmente por um realizador que pretendia se afinar com os ideais de um regime autoritário, como foi o caso de Roulien no Brasil. Aliás, as possibilidades de leitura variada levariam a que o texto tivesse interpretações críticas diversas, a depender do momento histórico e da plataforma política, sendo elogiado como vanguardista, acusado de reformista ou comunista e saudado como despido de qualquer conteúdo ideológico esquerdista, como no exemplo que se segue:

Por tudo isso, não se explica que muito tempo depois de sua estréia, *Nuestra Natacha* continue sendo acusada de conter uma intenção proselitista de esquerda – esquerdismo esse tanto político quanto confessional. Tal opinião me parece de injustiça absoluta: porque a mim, católico praticante (...) meus melhores professores sempre me ensinaram a imprescindibilidade da caridade, da piedade, da compreensão, da paciência (...) com meus semelhantes. (Robles apud Casona, 1974: LXXXI)

O fato de ter sido montada em cidades de diversos continentes e regimes ideológicos diferenciados confirma que o tema polêmico e os toques de melodrama se tornaram mais relevantes para o sucesso da peça e suas adaptações cinematográficas que propriamente o conteúdo simpático a certas posturas pedagógicas defendidas pela esquerda subliminares no texto.

A relação que proponho é cotejar a estrutura narrativa do filme com a evidenciada pelo texto original. Acredito que tal comparação é adequada sobretudo porque permitirá observar como o narrador do filme procurou aproximar o texto teatral de Casona de dois de seus maiores objetivos, um mais geral e outro mais específico. No caso do primeiro, buscando mecanismos que amplifiquem o que potencialmente pode haver de cinematográfico na peça. Quanto ao segundo, fazendo com que o texto maximize o tom laudatório a uma nova proposta pedagógica empreendida à época do Estado Novo, mais particularmente a voltada para instituições assistenciais como a Casa das Meninas, órgão

vinculado à então primeira dama Darcy Vargas, e que financiou a produção de Roulien, excluindo sua dimensão de uma proposta educacional mais libertária e democrática.

O recurso de potencializar o que há de melodramático na peça, sem dúvida, cumpre um papel importante para um dos objetivos acima referidos, o de tornar a peça mais cinematográfica, também funcionando por vezes como um mecanismo de auxílio à elegia aos valores ideológicos comuns a representantes do Estado Novo.

Ainda que, em linhas gerais, a trama desenvolvida por Casona seja seguida com fidelidade, o narrador do filme realizou várias alterações. Essas podem advir, por exemplo, do ocultamento de qualquer dos conflitos retratados de um contexto histórico mais preciso. No texto de Casona, por exemplo, há uma referência ao fato do pretendente da protagonista ter sido ferido na cabeça por conta de uma confusão entre partidários de um dos grupos que rivalizavam na crescente polarização política que poderia resultar numa guerra civil. No filme, o episódio que já fora referido em tom galhofeiro pela peça, ganha ainda laivos de um singelo mal-entendido cotidiano, quando o rapaz narra que o guia do bonde lhe agredira por ele ter tomado como impropério a congratulação pelo fato de finalmente ter concluído seu curso universitário.

Em quase todas essas alterações, no entanto, ocorre uma explicitação do que no texto original se encontra elíptico, acentuando o efeito melodramático. Nesse sentido, Roulien preferiu eliminar o terceiro ato da peça e “adicionar um ato” por sua conta. Além do que inserirá as vias de fato de um conflito que não chega a ocorrer na peça. Tais modificações possuem evidentes motivos de se aproximar de um maior grau de emocionalismo e também de sua mensagem ideológica. Na análise do filme, portanto, detenho-me particularmente no que o diferencia da peça. Inicialmente, o “primeiro ato”, criado por Roulien, a partir de indicações sumárias do texto original. Posteriormente, o momento do conflito no “terceiro ato” do filme, quando a autoridade de Vitória é confrontada com a da Presidenta do orfanato, situação existente na peça mas que ganha uma outra dimensão no filme. Por fim, as diferenças entre o terceiro ato da peça e o desfecho do filme que acredito fundamentais para a compreensão das singularidades dramático-ideológicas do filme com relação ao texto original.

No texto de Casona o primeiro ato vai do período de conclusão do curso de Natacha e seus amigos até o convite para a mesma dirigir o orfanato. O segundo parte dos preparativos para a recepção de Natacha no orfanato até o desfecho repentino da experiência com a chegada da presidenta da instituição e o pedido de demissão de Natacha. O terceiro inicia com a experiência da granja em processo de constituição e finda com Natacha recusando temporariamente seu amor em devoção ao trabalho. Penso que se aplicada ao filme, a divisão em atos poderia ser a seguinte: o primeiro acompanharia do início do filme, com Vitória sendo o alvo principal dos maus tratos da instituição até o momento de sua acolhida pelo que viria a ser seu tutor; o segundo compreenderia suas relações com seus colegas universitários no momento que se prepara para se lançar à vida adulta, a conclusão do curso e o convite para ser diretora do orfanato; o terceiro, sua nova experiência no orfanato, agora como diretora, o conflito decorrente de sua nova postura e, como epílogo, a resolução do conflito.

O mecanismo de iniciar a narrativa a partir do passado, quando Vitória é a menina mais castigada do orfanato (Ilustração 1), reverbera em toda a proposta do filme, sobretudo ao acentuar um caráter de ressentimento e revanche sobre esse passado. Na peça não se tem mais que algumas referências vagas ao seu tutor e ao mordomo do orfanato a respeito dos castigos que lhe foram imputados. Ao segundo Natacha acaba revelando num momento casual sobre seu passado na própria instituição. Nada evidencia até mesmo que ela fosse mais vitimada que outras internadas. No filme, pelo contrário, acentua-se a relação entre o ressentimento pessoal da protagonista e sua missão profissional-moral.

Casona, embora abertamente simpático às causas de sua Natacha (no filme, Vitória), evidente porta-voz da mensagem pretendida pelo autor, parecia igualmente temer os riscos de um maniqueísmo por demais excessivo. É curioso observar entre os apontamentos que apresenta ao início de cada ato, indicações para que transformem a professora que representa, mais que ninguém, a mentalidade considerada como ultrapassada numa mulher “seca, rígida, autoritária, mas de nenhum modo ridícula.” (Casona, 1974: 425)



Ilustração 16

No caso de *Aves sem Ninho*, não se atenua nada nos personagens representativos do “eixo do mal”. A professora Jerusa possui todos os adjetivos descritos por Casona mas não deixa igualmente de ser uma figura ridícula. O mesmo se pode afirmar para a figura da diretora à época de Vitória como internada e do “mordomo”, na verdade um auxiliar para serviços gerais. Para exemplificar tal postura, detenho-me na primeira seqüência do filme, que apresenta a diretora recebendo um casal de mecenas do orfanato, enquanto a professora Jerusa vê sua aula de educação física ser incomodada por uma confusão entre as garotas. Seguindo à risca o melodrama, essa primeira seqüência já põe em evidência os valores morais em jogo, os portadores da virtude e os hipócritas. A própria organização formal das imagens auxiliará o narrador nesse propósito.

4.2.1 Primeira Seqüência: aula básica de melodrama

O mais interessante a ser trabalhado nessa primeira seqüência (decupada no anexo II. A) é a forma de dispor, de modo quase canhestamente didático, a contradição entre o discurso da diretora do orfanato e a realidade. Após afirmar que não lhes falta carinho maternal e conforto, seguem-se planos das garotas sendo humilhadas pela professora Jerusa, sendo que o alvo das humilhações, de modo mais peculiar, obviamente se trata de quem viremos, a saber, que será a protagonista, Vitória, que conversava durante a aula de ginástica. Através do mecanismo da montagem paralela, a ação que ocorre simultaneamente à fala da diretora irá desmenti-la por completo. Ao final desse primeiro bloco de planos das atividades com a professora novamente se percebe outra contradição brutal. Depois de uma panorâmica que descreve os andrajos miseráveis que uma das garotas veste, retorna-se para a sala onde se encontra reunida a diretora, sua assistente e o

casal que irá realizar uma doação ao orfanato, e a diretora exclama: “ E tem tudo quanto podem desejar de melhor. São por nós calçadas, vestidas.”

Para além dessa explicitação, os planos e seqüências seguintes irão demonstrar que existem igualmente acréscimos de minúcias que detalham ainda mais a descrição do orfanato como a perfeita Instituição Total tal como descrita por Goffman (2003): a tentativa de controle absoluto sobre qualquer expressão de autonomia que se encontre desvinculada dos rígidos códigos morais da instituição, que o autor denomina como “mortificação do eu”, indo da proibição de pintura nas unhas ao de se expressar espontaneamente diante da diretora. Uma rigidez que ainda se aplica à própria postura dos corpos diante das figuras de autoridade, como na orientação em fila indiana seja nas atividades físicas ou no momento de apresentação à nova diretora ou ainda às atividades de trabalho que podem adentrar pela noite. Os trajes rasgados e os cabelos desgrehados e a denominação das outras companheiras pelos números e não por nomes. E ainda uma estreita delimitação dos horários de utilização de determinados espaços físicos da instituição, como os jardins.

Ao mesmo tempo, mecanismos formais irão acentuar tanto a opressão dos funcionários do asilo quanto o sofrimento de suas vítimas. No caso dos funcionários do orfanato, através dos ângulos em que se dão os planos, como no referido plano em que a diretora inicia seu discurso, mesma posição em que voltará a ser percebida em dois planos subseqüentes, frontal ou perpendicular à câmara. Nesse sentido, a primeira aparição de um personagem no filme é o de uma austera senhora que fala com voz e postura grave e monocórdia, ascético traje negro, sentada em cadeira de espaldar reto e olhando obliquamente para a câmara. Tal impressão última será desfeita no plano seguinte, no qual se percebe que a diretora, na verdade, faz um resumo das atividades de caridade empreendidas no orfanato para conseguir mais verba de dois de seus mantenedores. Porém, o que importa frisar é a construção da figura de autoridade e seu discurso hipócrita, que volta a ser explicitado através de olhares nada sutis, como o que sua assistente e a própria diretora lançam após perceberem a exorbitante quantia em dinheiro do cheque. No caso da assistente, seu sorriso parece ser um aceno de cumplicidade para com o próprio espectador numa evidente encenação do mal.

Com relação à figura da professora Jerusa, uma aceleração da montagem que ocorrerá nos planos que descrevem a aula de educação física, assim como primeiros planos em que surge seu rosto iracundo, seu cabelo em coque, seus óculos, seu modo de vestir, tudo acentuará que está explicitado em seu próprio corpo a dimensão da obsolência de suas idéias. Tampouco o mordomo, gordo e desajeitado, será poupado, embora sua figura seja menos ameaçadora que a de um bufão, acreditando possuir moral por conta de portar um lustroso uniforme, mas que aos olhos das garotas e de Vitória (e, por consequência, do narrador) não vai além da empostação, de se propor uma essência moral a partir da mais trivial aparência⁸⁵. Logo quando surge para auxiliar na separação da briga entre as garotas, acaba sendo vítima de um tropeção provocado por uma das mesmas, provocando riso coletivo.

Essa utilização de uma montagem acelerada e de tipificação dos atores parece trair uma influência do cineasta russo Serguei Eisenstein, mesmo que epidérmica e voltada completamente para os interesses melodramáticos de Roulien. Ficou célebre o método desenvolvido por Eisenstein de “tipificação”, no qual os atores eram escolhidos mais por suas características físicas que por qualquer outra virtude interpretativa. Portanto, cabia representar os algozes da repressão dos marinheiros e, posteriormente, do povo nas manifestações em Odessa em *O Encouraçado Potemkin* (1925), de modo a provocarem certo desagrado, já a partir de sua postura e apresentação física, aproveitando-se dos mecanismos psicológicos de tendência à simpatia ou antipatia dessas características comum aos seres humanos. Efeito que era acentuado no caso por se tratar de um filme mudo.

Por outro lado, à maior vítima dos abusos de poder da professora Jerusa, Vitória, também será proporcionado um efeito particular através de planos em que, quando estapeada, apenas percebemos o seu rosto e as mãos que lhe estapeiam, amplificando a dimensão de sua recepção, dor e humilhação. Já nessa primeira seqüência, Vitória será vitimada diversas vezes. Além de ser estapeada pela professora, será vítima de calúnia por

⁸⁵ Embora a figura do mordomo exista e seja retratada de maneira semelhante na peça de Casona, não se pode excluir a possibilidade de Roulien ou mesmo Casona fazerem referência ao clássico alemão *A Última Gargalhada* (1925), de Murnau, no qual o porteiro do hotel vê sua vida se transformar a partir do momento que é rebaixado para zelador do banheiro. Seu maior drama constituirá em não mais envergar o imponente uniforme diante do hotel e imaginar que a sua família venha saber do fato. Embora seja um recurso melodramático usualmente utilizado para caricaturizar os personagens que se contrapõem aos heróis, como em *Aves sem Ninho*, no filme de Murnau ganha outra dimensão, já que vinculado ao próprio protagonista, a quem o narrador não deixa de demonstrar simpatia.

parte de outra aluna ao qual irá partir para agressão física, terá seus cabelos puxados pela professora quando se retira das atividades e assim será arrastada para dentro da casa. Será vítima de acusações ao mesmo tempo por parte tanto da professora, quanto da diretora e de sua secretária e só não irá para a cela solitária por conta de que a Prof^ª. Jerusa intervém a seu favor, afirmando que é melhor ela não ir, já que é uma das costureiras mais eficazes e há uma remessa a ser cumprida em pouco tempo. Ou seja, na figura de Vitória já se esboça um polimento característico dos personagens heroicizados pelos romances e filmes, como observado no capítulo anterior, no sentido de que Vitória se destaca como boa profissional da costura, imprescindível num momento de emergência da instituição como é o caso. Logo na seqüência seguinte tal polimento será confirmado, agora na sua dimensão moral humanista, quando Vitória se oferece para passar a ferro a roupa de uma das internadas que não se encontra bem de saúde, e acaba indo parar na cela solitária, por conta de se encontrar efetuando uma atividade para a qual não foi designada.

Grosso modo, o que talvez chame mais a atenção em termos de estrutura formal nessa primeira seqüência é que a montagem será uma aliada fundamental para a descrição do abismo que separa mentira e realidade. Enquanto os planos no interior da casa são mais longos, propícios para a presença de uma forma discursiva verbal mais extensa e formal como presente na fala da diretora, o oposto se dá nas atividades ao ar livre. Com relação aos últimos, a rapidez com que os planos se sucedem é ideal tanto para ilustrar os conflitos que ocorrem quanto para expressar o processo de tipificação provavelmente inspirado em alguma medida no modelo soviético referido anteriormente.

Tudo isso vem a explicitar o que não se encontra presente no texto original, servindo aos propósitos tanto da nunca insuficiente dimensão do olhar e da encenação no espetáculo cinematográfico quanto, somado a essas características, da falta de qualquer ambigüidade possível inerente ao melodrama. Em outras palavras, ganha-se – e muito – em apelo dramático quando se exhibe o próprio sofrimento da heroína que sua mera evocação em rápidas referências como no texto de Casona, já que se acentua o processo de identificação com a personagem.

É o olhar que praticamente motiva todas as cenas. É um olhar de desafio que faz com que Vitória acabe avançando sobre sua delatora. É igualmente o olhar de sua rival

sobre a cena que Vitória troca sua atividade com a garota doente (Ilustração 2) que a acabará levando ao confinamento. E, quando Vitória é arrastada sob protestos de que prefere morrer a ser levada para a solitária, seu contraponto são os olhares emocionados de suas companheiras, destacados em primeiro plano (Anexo I), que pretendem ser mesmo tempo um duplo do olhar do próprio espectador e igualmente motivador que algo semelhante se dê com ele (Ilustrações 3 e 4). A exceção, naturalmente, é sua delatora, que sorri da cena toda.



Ilustração 17



Ilustração 18



Ilustração 19

É exatamente a ausência ou mesmo recusa desse olhar por parte do casal que assina um cheque de quantia generosa para o orfanato, por outro lado, que faz com que a situação de tensão não se concretize de todo. Ou seja, além de não fazerem a menor questão de conhecerem as condições que vivem suas beneficiadas, tampouco o casal se deixa influenciar pelo desentendimento entre a professora e a diretora que testemunham diante de si.

4.2.2 Segundo Ato: O nascimento de uma Nova Mulher

Com relação ao “segundo ato”, trata-se do mais próximo do texto original. Mesmo não deixando preciso, como a maior parte das narrativas ficcionais, o momento em que se dá sua diegese, em um primeiro momento me guiei pela seqüência na qual Vitória se encontra na solitária e percebemos entre outros rabiscos o do ano 1929 como uma forte indicação por parte do narrador de que se trata, portanto, de um período que antecede a ascensão de Vargas ao poder⁸⁶. Enquanto a educação de Vitória, já transcorrida sob o signo de uma nova política educacional, mais humanista e cívica, assim como sua própria dedicação, a teria levado a se tornar a primeira mulher brasileira a defender uma tese em sociologia da educação, vamos supor que dez anos depois, momento no qual o filme foi produzido. Seria o tempo no qual a rebelde garota de 17 anos se transformou numa jovem

⁸⁶ Indicação que ganha ainda maior peso com a declaração da Prof^a. Jerusa de que se encontra há 12 anos na instituição, quando da posse de Vitória no orfanato, ou seja, por volta de 1927, se tivermos como parâmetro o ano das filmagens, 1939, como o que sucede a ação de Vitória enquanto “jovem senhora”. Ainda assim, o filme aparentemente teve problemas com a censura, como será abordado adiante.

senhora de 27, e o suficiente para não ser mais reconhecida pelos funcionários mais antigos da instituição, como o mordomo Teodoro ou a professora Jerusa.

Posteriormente, vim a descobrir entre dados coletados, nos quais consta uma sinopse do filme, que existe uma pequena diferença com relação ao que fora previsto, a partir do que foi publicado em *A Scena Muda* (20/05/1941). Ainda que a sinopse conte com muitas imprecisões em relação à narrativa, aproximando-se mais da peça teatral de Casona que do filme, afirma a certo momento que Vitória teria 16 anos quando adotada e 24 quando concluiu o curso. Como igualmente afirma que ela lá viveu por uns dois ou três anos, acaba sendo um período temporal semelhante ao que havia sido delimitado.

Nesse “segundo ato”, portanto, descreve-se a transformação da jovem marginalizada em primeira doutora em “ciências sociais e da educação”. Uma seqüência realizada nos moldes do cinema clássico, irá traduzir tal passagem do tempo, através da utilização de *fades* [Anexo I] com Vitória lendo e tomando notas em livros tão diversos quanto de história natural ou química e uma trilha sonora que pretende enfatizar a lenta e silenciosa trajetória da heroína em direção à concretização de seu objetivo. Quanto mais passa o tempo, portanto, mas se aproxima de sua verdadeira vocação. Sinalizam nesse sentido os dois últimos planos da seqüência, que a apresentam lendo livros de pedagogia e sociologia educacional. O último plano particularmente apresenta o livro sendo fechado e Vitória, levanta o rosto e os olhos, compondo uma pose de alguém completamente convicta da cruzada moral que irá defender na sua tese, a ser apresentada no dia seguinte (Ilustração 5).



Ilustração 20

Também nesse segundo ato surge a figura de Léo, pretendente de Vitória, e de alguns outros companheiros do grupo, como Flora e Mário. A miopia de Mário é uma

referência a sua própria impossibilidade de perceber o interesse que Flora nutre por ele. Mário é ridicularizado pelo narrador, no entanto, para além de sua expressão na diegese, enquanto um excêntrico que beira ao autismo, por seu interesse pela entomologia soar bastante distante do ideal de humanização dos despossuídos que se pretende exaltar. Tal construção de valores será referendada pelo desfecho que tem o personagem. Beijado por Flora, indignada e cansada de esperar por uma atitude de sua parte, Mário acabará jogando fora o inseto que admirava, demonstrando seu despertar para os “sentimentos humanos” e seu distanciamento da fria razão científica.

A seqüência relativamente longa em que Vitória traça um diálogo com Léo, ainda eufórica com a recepção calorosa de sua tese, é bastante importante na contraposição entre duas representações de elite nacionais, uma preocupada apenas com seus interesses particulares e outra vinculada a um “projeto nacional”. Trata-se, não por coincidência, do único momento em que Léo esboça algo mais próximo de uma paixão sexualizada, sendo instantaneamente tolhido pelo senso de dever de Vitória. Ou seja, não se deve contrapor o egoísmo das paixões individuais em detrimento de um bem coletivo. Quando Léo tenta fazer uma chantagem emocional frente à fria reação com que Vitória respondeu a sua declaração irrestrita de amor, essa afirmará que também se encontra consciente da importância de realizações no plano pessoal:

Eu também tenho sentimentos. Desejaria realizar todos os ideais, todos os sonhos de mulher. Mas outro dever me chama e devo conformar-me, por enquanto, com a felicidade modesta de sonhar apenas com o dia que estiver cumprido o meu dever.

É evidente o papel secundário que a vida afetiva terá para Vitória em relação aos seus propósitos ético-morais de transformação de uma realidade que acredita viciada e o controle emocional que beira a absoluta frieza a ponto de necessitar expressar que possui sentimentos. Está implícito em seu discurso, igualmente, que os ideais e sonhos de mulher certamente estão vinculados ao casamento e procriação. Os que ela leva adiante com sua missão profissional não fazem parte dessa moldura idealizada do que seriam os “sonhos de mulher”, que posterga para um futuro próximo em que a sua “felicidade modesta” relacionada a sua missão se alargará ao ponto de incluir a sua própria vida afetiva. Ou,

talvez mais apropriadamente, em que abandonará essa faceta para vivenciar somente a da vida afetiva, no sentido de que ambas são percebidas como excludentes.

Léo tenta enfatizar seu interesse por um relacionamento com Vitória, mas esta afirma que só poderá pensar em algo do gênero depois de cumprida sua missão que traçara há já oito anos e do qual não pode se afastar. A explicitação dessa missão e a forma de apresentá-la através de sua interpretação eloqüente, não poderia ser mais enfática, assim como a maneira que assinala como e quando Léo ainda poderá ter alguma chance de se relacionar com ela para além da amizade:

Vitória: “Há 8 anos tracei uma diretriz para minha vida e não quero afastar-me do caminho. Há tanta coisa por saber.”

(...)

Vitória: “No entanto quanta falta à humanidade está fazendo um professor de otimismo. Aprenda a cantar alegria. A contar histórias de felicidade e esperança. *Sobre os pobres, sobre os enfermos, os órfãos, os trabalhadores* e afastar de seus espíritos essa tristeza ancestral que tanto os martiriza. Fale de amor fraternal. Esse amor que talvez nunca tenham conhecido. *E então, Léo, eu serei sua aliada e companheira.*” (Grifos meus)

Cabe a Vitória, portanto, o dever de igualmente inculcar seus anseios de uma educação mais “humana” e “vinculada ao trabalho” nos seus amigos e particularmente em Léo, a representação negativa de uma jovem elite: a alienada e preocupada apenas com tolices. Vitória não deixa de chamar a atenção para sua frivolidade. Léo, cujo nome verdadeiro é Leopoldo Guimarães⁸⁷, é um acadêmico de medicina que faz todo o possível para ser reprovado nos cursos que frequenta, adiando para o futuro a responsabilidade do trabalho. Vitória lhe chama a atenção: “É filho rico. Adora essa vida. E pode se dar ao luxo de estudar eternamente.”

⁸⁷ Haveria aqui um interesse do autor em vincular ainda mais a personagem ao ator que a representa, cunhando-o com o mesmo sobrenome? Em algumas matérias de jornais da época, o ator recebe a alcunha de “professor de otimismo”.

Tal representação de uma elite alienada pode ser tanto inofensiva em Léo quanto abertamente perversa, como nos jovens ricos que acabam estuprando uma das garotas do orfanato segundo o relato dela própria. Ainda que Léo inicialmente faça mofa da gravidade do discurso de Vitória e de sua caracterização como “professor de otimismo”, acabará se engajando por completo na empreitada, demonstrando o quão hábil foi Vitória ao trazer para seus interesses os amigos antes despreocupados com qualquer interesse cívico maior. Não resta dúvida que, mesmo a missão de Vitória sendo mais especificamente a da salvação de jovens condenadas por um sistema asilar anacrônico e perverso, tampouco elementos como os da classe trabalhadora ficam relegados ao esquecimento. Porém, mais uma vez é um discurso contraditório, já que ela equipara os trabalhadores aos órfãos, pobres e enfermos, traindo seu interesse por uma pedagogia eminentemente assistencialista.

Ao utilizar o termo trabalhador, ao invés de qualquer outro mais específico como “operário”, Vitória poderá ser incluída como perpetuadora do ciclo assistencialista, já que dentro em breve formadora de jovens para o mercado formal de trabalho, ou seja, incluindo mais trabalhadores no mercado. A intenção do narrador ao se referir ao termo “trabalhador” nesse momento é certamente bem outra, enquanto sinônimo de trabalho braçal e destituído praticamente de qualquer status desde nossa tradição colonial. Não os trabalhadores “qualificados” que sairão das escolas de ofícios que serão implementadas por todo o país, muitos deles oriundos das escolas que seguirão o projeto educacional pensado por Vitória.

Cumpramos enfatizar, para tornar a situação ainda mais problemática, que apesar de toda a propaganda alardeada pelo governo Vargas, a situação dos trabalhadores durante o Estado Novo estava longe de confortável. Capelato (1998: 208), por exemplo, refere-se ao fato:

Os salários cresceram lentamente na maior parte das indústrias enquanto o custo de vida mais que triplicou entre 1935 e 1945. Em consequência disso, as rendas reais caíram e a maioria das famílias operárias se viu obrigada a restringir a alimentação.

Portanto, ironicamente a redenção buscada por Vitória nessas “aves sem ninho” não deixa de se limitar a, quando concluído o processo, elas se encontrarem dentro de outra categoria sinônima que utilizou para “órfão”, a de “trabalhador”. Do mesmo modo está longe de vislumbrar qualquer historicidade no mundo das relações sociais, onde todos os que se encontram à margem são portadores de uma “tristeza ancestral” à qual Vitória

incitará que Léo se ocupe, utilizando-se de seu carisma e espiritualidade e à qual Vitória dará uma demonstração já como diretora do asilo. Ou seja, a arte se torna um instrumento de levar alegria aos despossuídos, que são considerados infelizes de um modo quase hereditário, já que perpetuadores dessa “tristeza ancestral”. O mesmo pode ser pensado na associação do trabalhador com “enfermo”, algo bastante associado a sua “incapacidade política de se auto-representar” (Capelato, 1998:261), tal e qual um alienado ou incapaz de exercer plenamente sua cidadania.

Resta uma última seqüência desse segundo ato que merece uma análise mais detalhada: a do convite de Vitória para dirigir o Orfanato das Acácias e sua despedida da turma. Prof. Miranda anuncia uma surpresa para os estudantes: irão realizar uma viagem em grupo até Manaus durante dois meses. Tudo na seqüência em questão parece destacar Vitória do grupo de estudantes que comemoram a sua formatura com um “pic-nic”. Um mesmo plano enfatiza um grande grupo se divertindo em brincadeiras, enquanto Vitória passeia calmamente com seu padrasto. Depois de ter sido convidada pelo emissário do orfanato, aceita com a condição de possuir completa liberdade de decisão. No momento em que torna público o seu convite tal destaque se faz de diversos modos. No plano formal, no habitual recurso do plano/contraplano (Anexo I), ao contrapor Vitória e o padrasto em um enquadramento mais fechado em relação aos seus interlocutores, os estudantes, todos agrupados em um plano mais aberto (Ilustrações 6 e 7). Porém, até mesmo do padrasto, seu mentor intelectual, Vitória se destaca pois pouco antes discordara do mesmo.

Vitória argumentará com um leve levantar de cabeça que a acompanha sempre que faz uso de sua habitual gravidade, que não pretende mudar o “curso da vida” como afirmara resignado o professor sobre as tristes condições da instituição:

Vitória: “Eu não pretendo interromper o curso da vida. *Quero apenas limpar um pouco a estrada para tornar mais suave o trajeto. Agora sim, agora vou fazer alguma coisa.* Novamente para o orfanato, mas desta vez *para derrubar as grades. Para inundá-lo de luz.*” (grifos meus)

Quero ressaltar três pontos nessa fala da personagem. Em primeiro lugar, a “suavização” que as novas propostas apontam em relação à sofrida realidade que as antecede. Da mesma forma que Luciana acena para a possibilidade de um trabalho menos

espoliador e mais humano, as intenções de Vitória estão longe de transcenderem ou pôr em questão a instituição em si mesma, mas “limpar um pouco a estrada”, proposta bem mais moderada que a empreendida por Natacha na peça, como veremos a seguir. Depois, ao declarar que somente agora realizará de fato algo, diminui o próprio valor de sua tese, motivo pelo qual foi convidada a dirigir o orfanato. Ou seja, ao mesmo tempo em que o narrador valoriza o fato de sua protagonista possuir uma educação formal elevada, por outro lado a minimiza diante da prática na fala da própria Vitória, emblemática de sua simpatia por uma educação voltada para a habilitação em atividades pragmáticas. Por fim, sua aberta metáfora de uma nova razão iluminada que se sobreporá ao obscurantismo das práticas vivenciadas na instituição e que se concentra na sua própria pessoa, que centraliza ainda mais as decisões que a personagem da peça, como terei oportunidade de detalhar adiante.

Com relação ao excêntrico plano/contraplano⁸⁸ (Ilustrações 6 e 7) que contrapõe Vitória e Prof. Miranda aos outros alunos, esse contraste entre Vitória e os outros também se fará no próprio diálogo travado. Ou seja, ressalta-se o fato de que enquanto todos irão se divertir durante dois meses em uma viagem a Manaus, Vitória desistirá de tudo por conta de sua proposta de trabalho. Léo arranca risadas da turma por duas vezes seguidas quando torna cômica a seriedade de Vitória com relação aos seus ideais de trabalho. Inicialmente, com relação ao fato da desistência de Vitória se dar por motivos de trabalho, algo de tão menor importância nos seus conceitos. Logo a seguir, quando afirma que ele próprio também irá trabalhar e quando todos indagam em que, afirma que como colecionador de selos. Flora, tampouco levará a sério às considerações de Vitória sobre seu potencial na filosofia, apontando para o fracasso em conseguir que Mário se interesse por ela. Porém, acabará vencendo o próprio senso de gravidade do momento de separação, ficando todos cabisbaixos e soturnos com a perspectiva de despedida da aluna exemplar da turma. Situação que ainda será explorada incisivamente no choroso adeus que a heroína lança do

⁸⁸ Excêntrico no sentido que uma das convenções do cinema clássico que pretendem ser seguidas pelo narrador é a de que quando uma pessoa dirige seu olhar, para algo que se encontra off, ou seja fora do campo visual enquadrado pelo plano, por exemplo à esquerda, o plano seguinte apresentará seu pretenso interlocutor se dirigindo à direita em resposta. Na seqüência em questão Vitória e o Prof. Miranda dirigem seu olhar para à direita, assim como os próprios estudantes, no plano subsequente, desnortando involuntariamente o habitual senso de construção do espaço onde se dá a ação.

carro para os que ficam, ao som de uma canção sentimental que frisa esse momento de separação.



Ilustração 21



Ilustração 22

4.2.3 Terceiro Ato: A Reforma Civilizadora

Tudo que faça menção à conjuntura anterior do orfanato deve ser negado em bloco de um modo ou de outro, para acentuar a dimensão da reforma empreendida por Vitória. Assim, embora o próprio emissário do orfanato, Felipe Macedo, já referido afirme que o convite a Vitória se fez através do quão favoravelmente impressionou seu discurso à administração do mesmo, o que demonstra uma vontade de mudança com relação ao sistema atual, sua figura é tão caricatamente patética e atrapalhada quanto à de Mário, demonstrando ser de uma neutralidade burocrática despida de sentimentos, portanto inapropriada aos olhos do narrador. Desconfiança e negatividade que já fora explicitada com relação aos outros profissionais da instituição, ainda que sob outros critérios, como já demonstrado. A primeira seqüência desse terceiro ato já é exemplar da rigidez que permanece indelével na instituição desde a fuga de Vitória.

Algumas alunas ensaiam qual será a mais apropriada para ser representante do grupo que dará as boas vindas à nova diretora com um ramalhete de flores. Em poucos minutos, porém somente após a saída da presidenta da instituição e de seu secretário, Vitória demonstra sua postura francamente contrária à rigidez do modelo típico de Instituição Total, já a partir de seu modo de se apresentar. Sua versatilidade enfatizada na sua própria postura, no seu modo de vestir elegante, nas unhas pintadas, enfim numa explicitação de feminilidade que foge completamente aos padrões seja da Prof^a. Jerusa ou da antiga diretora, figuras as quais o narrador acentua o caráter soturno, antiquado e ascético de se vestir, de certa maneira até mesmo masculinizado. Como, por exemplo, na seqüência em que a antiga diretora observa as contas da instituição fumando o seu charuto (Ilustração 8) de um modo que é completamente avesso às representações das mulheres fumantes de então pelo cinema, sedutoras, e modernas (p.ex: Luciana na seqüência em que seduz Gilberto em *Argila*).



Ilustração 23

Vitória consegue amenizar a tensão e a imobilidade militar chamando as meninas para o seu redor, afirma que não se deve tratar as companheiras por números e sim pelos nomes, permite a liberdade de expressão do riso, provocando um riso grupal, indaga de uma das garotas qual atividade pretenderia desenvolver na instituição, afirma que as garotas podem ir ao jardim brincar e, de quebra, ainda pede que as garotas lhe façam um pedido de algo que desejassem. O pedido é a abolição das aulas de matemática, que é imediatamente atendido para o estupor tanto da prof^a. Jerusa quanto provavelmente do espectador. Para Jerusa, Vitória afirma que não apenas pretende abolir somente com as aulas de matemática, como com todas as aulas no orfanato, o que implica numa postura de adesão à política educacional voltada para os ofícios que vem a ser implementada a partir do governo

provisório de Vargas. Situação que só ficará definida de modo mais explícito numa das seqüências finais do filme. No entanto, o narrador subliminarmente demonstrará que, se Vitória defende a abolição das aulas formais de matemática, as garotas serão flagradas pouco depois desenvolvendo cálculos espontaneamente para a compra dos novos uniformes, idéia sugerida pela própria Vitória. Ou seja, totalmente de acordo com os preceitos da Escola Nova, troca-se um ensino abstrato e desprazeroso em sua falta de conexão com a realidade vivida, por uma aprendizagem que parte da própria necessidade cotidiana e que é efetivada com prazer e sem pressão⁸⁹.

É interessante ainda perceber que até mesmo a “liberdade” com que as garotas agem é mais induzida ou concedida por Vitória do que propriamente espontânea, seja quanto à possibilidade do momento do riso, seja quanto à utilização do jardim como espaço de lazer e diversão.

A reforma empreendida por Vitória é reforçada pela última ação empreendida nesse sentido, simbolicamente bastante carregada, da libertação de Dora da mesma “cela de reflexão” onde Vitória agonizara seus piores momentos na instituição. Até mesmo Dora, considerada uma interna indisciplinada e agressiva se torna rapidamente “docilizada” pelo discurso de Vitória.

Essa seqüência e a seguinte devem ser abordadas de maneira mais detida, pois representam respectivamente a promessa e a realização da passagem para esse novo mundo cantado por Vitória ao final da seqüência com Dora.

Dora, inicialmente avessa aos contatos com Vitória, afirma sobre a quantidade de pessoas que por lá passaram, destacando dentre elas, sem o saber, a própria Vitória, sendo logo consolada pela promessa do fechamento da “cela de reflexão”:

Vitória: “Hoje mesmo apagaremos todos esses nomes. Caiaremos as paredes. Ficarão tão brancas quanto às consciências das infelizes que por ali passaram. Então trancaremos a porta e jogaremos a chave no fundo do mar.”

⁸⁹ A matemática não foi escolhida a esmo, no sentido de que por seu potencial demasiado abstrato, demonstra ser um desafio para ser trazida à realidade concreta, algo que preocupou estudiosos da época simpatizantes da Escola Nova como Backheuser (1933:15), que afirma: “Se a escola tradicionalista percebeu a ‘necessidade prática’ da aprendizagem da aritmética, a ‘escola nova’ ha de proclama-la inconcurso.”

O narrador, consciente da importância da ênfase a ser determinada nesse momento tampouco deixa de colaborar com uma acentuação da sentimentalidade da trilha sonora e com a efetuação de um raro close-up tão próximo do rosto das duas, sendo Dora o evidente espelhamento não só do passado trágico de Vitória como seu potencial desdobramento de sucesso futuro (Ilustração 9)



Ilustração 24

Ao mesmo tempo, não se deve minimizar que esse final de seqüência e seu clímax dramático apresentam um discurso dirigido menos para Dora propriamente que para o espectador, como se pode perceber no posicionamento em paralelo do rosto das duas mulheres olhando para um horizonte que não chega a ser entrevisto, mais que em posição de diálogo.

Curiosamente, a estratégia traçada por Vitória para impor suas novas normas de conduta diz respeito a um voltar às costas para a própria experiência anterior, tão marcante para ela própria. Trata-se de um literal apagamento dos vestígios desse passado e bastante simbólico da negação da própria experiência que vivenciou na pele. Nesse sentido, quando busca identificar através do branco da tinta sinônimo de pureza para as garotas que foram vítimas do isolamento na solitária, seu discurso mais parece querer enfatizar o desejo de domesticar os ressentimentos das jovens pelo esquecimento do passado que tal como uma folha em branco, poderá ser mais facilmente reorientado pelos propósitos de Vitória. Ao final de seu discurso, Vitória afirmará para Dora que “de hoje em diante o seu canto de felicidade atravessará imensidões sem limites. Tudo se transformará”, sendo sua fala acompanhada por um virtuoso movimento de câmera para trás que atravessa a grade que passa a emoldurar a cena, grade essa que posteriormente será demolida ao final da fala de

Vitória, simbolizando o processo de transformação que será enfatizado na seqüência seguinte, concretizando a afirmação anterior de Vitória sobre “derrubar as grades” e inundar o orfanato de luz.

Aqui utilizar-se-á do recurso de *fares* sucessivos já explorado na seqüência que enfatiza o progresso na educação de Vitória para demonstrar como as situações se encontravam antes e depois da reforma empreendida. A trilha sonora que busca um efeito triunfante continua. Porém, o primeiro dos planos que procura ilustrar as mudanças mais parece apresentar o simples fechamento da “cela de reflexões” a chave, sendo mais um elemento a corroborar por uma “política do esquecimento” quanto ao passado já referido no discurso de Vitória. Nos seguintes observamos uma janela gradeada se transformar na janela de um quarto acortinado e acolhedor, o imundo refeitório se transformar numa exemplar sala de jantar (Ilustrações 10 a 13), um quintal abandonado se transformar numa cerca limpa e florida, o banho com um chuveiro improvisado de lata se transformar numa moderna ducha. A seqüência finaliza com o agrupamento das meninas, agora já vestidas em seus novos uniformes, participando de um coral orfeônico liderado por Vitória.⁹⁰ (Ilustração 14)



Ilustração 10

⁹⁰ Os corais orfeônicos eram bastante característicos do período em questão, incentivados pelo regime do Estado Novo, tendo sido a figura de Villa-Lobos fundamental para sua difusão. Afirma o compositor que “o canto orfeônico, praticado pelas crianças e por elas propagado até os lares, nos dará gerações renovadas por uma bela disciplina de vida social em benefício do país, cantando e trabalhando e, ao cantar, devotando-se à pátria.” (Conferência em Praga, Arquivo Gustavo Capanema apud Schwartzman (1984: 90).



Ilustração 11



Ilustração 12



Ilustração 13



Ilustração 14

É importante destacar que a seqüência, de certa maneira, é o correlativo em imagens do modo abstrato com que Vitória se refere às mudanças ao afirmar que “tudo se transformará”, sem implicar diretamente quem e como se darão as transformações. Assim, acompanha-se a radical mudança nas instalações do orfanato, mas sem destacar em nenhum momento as atividades dos envolvidos nas mudanças e mesmo quem foram os que a efetivaram. Trata-se de uma mudança que parece se dar como que por encanto, deixando de lado qualquer aspecto menos interessante e atrativo que pode ter se dado no processo, como equipamentos, mão-de-obra, sujeira e outros mais que se encontram vinculados a qualquer reforma.

Se há uma cena que pode conjugar todos os “benefícios” trazidos pela reforma civilizadora traçada por Vitória em termos de auto-estima, bem estar e desenvolvimento pessoal é a das meninas trabalhando e se divertindo ao mesmo tempo em grupo. Construída de forma idílica e pastoral, com auxílio de um singelo tema musical e da câmera lenta, toda a seqüência funciona como se observada pelo ponto de vista de Vitória que terá sua aprazível visão atrapalhada pelos comentários da Prof^a. Jerusa, afirmando-lhe que já é horário de aula. Vitória, no entanto, ordena que não lhes interrompa e continua a apreciá-las ocupadas nos seus afazeres.

4.2.4 Terceiro Ato: Festa e Luto

A seqüência na qual a trupe de atores amadores amigos de Vitória se apresentará no orfanato e a seguinte, onde se desencadeia o conflito aberto entre Vitória e os funcionários da instituição, assim como sua Presidenta, merece análises detalhadas, assim como comparações com o texto original (a decupagem seqüência em questão se encontra no Anexo III).

O narrador optou por enfatizar aspectos visuais e melodramáticos oriundos da fonte adaptada. Após a recepção dos amigos de Vitória e do Prof. Miranda pela mesma e dos preparativos finais nos bastidores, encena-se a peça. Nesse momento de acolhida, quando ainda se encontra a sós com seu padrasto, Vitória escuta dele uma aprovação quanto à figura de Léo, sinalização que posteriormente se dará por parte de sua “madrasta”, próximo ao final do filme.

Segue-se a seqüência da apresentação da peça. Enquanto na peça se trata de uma balada de Heine, de viés muito mais literário, aqui se buscou uma fábula de amor não correspondido entre insetos, com toda uma escolha de figurino e maquiagem que a tornasse mais visual e “condizente” com um espetáculo cinematográfico. Logo após a cortina se fecha e, quando a platéia ainda vivencia o clímax da nova experiência no orfanato, a Presidenta do orfanato já adentra o ambiente com seu secretário.

Vitória vai recepcionar a Presidenta e segue-se um confronto entre as duas, que é em tudo uma intensificação da dimensão melodramática presente no texto teatral. Senão vejamos. Nenhuma seqüência trabalha com a lógica melodramática de modo mais exemplar no filme que a da catarse da protagonista no momento em que vê seu projeto ser interrompido por denúncias caluniosas. É transparente a utilização dos mecanismos do melodrama tanto nos valores morais que se pretende evocar quanto na estruturação mesma dos elementos estilísticos e dramáticos.

Na peça o diálogo tenso entre diretora e Presidenta ocorre no mesmo salão onde se deu a apresentação teatral, porém Natacha faz com que a professora retire as estudantes do recinto. No filme, quando Vitória esboça uma atitude semelhante, a Presidenta afirma que não se faz necessário. Ainda que em termos de verossimilhança faça muito mais sentido uma conversa reservada, se torna evidente a necessidade de uma platéia para a cena que se efetuará, enquanto motivo de intensificação do drama.

O próprio diálogo entre diretora e Presidenta apresenta a última com argumentos bem mais sólidos no texto teatral, e menos inflexível do que apresentado no filme. Quando se refere aos melhoramentos efetuados por Natacha no internato como a inclusão de duchas, bandejas no refeitório, etc. a Presidenta argumenta que se trata de fantasiar uma realidade completamente diversa da que encontrarão extra-muros, nas suas miseráveis

moradias. No filme, apenas se mantem sua reclamação sobre as melhorias mas nenhuma argumentação, por mais sofrível que seja, que a sustente. Do mesmo modo, logo a Presidenta afirmará que tais reclamações são secundárias, “pequenos detalhes”, algo ausente na narrativa cinematográfica, centrando foco em duas questões, a indisciplina das internadas e a ruptura na separação entre rapazes e moças. Essa afirmação quanto aos “pequenos detalhes” diminui o tom mesquinho de suas considerações, que no filme ressoa com maior força. No filme, tampouco fica patente a falta de divisão entre gêneros, sendo que o único indivíduo do sexo masculino que conviverá com as garotas é o jovem, “adotado” por Vitória. Porém, a diferença sem dúvida fundamental com relação à peça se dará pela revelação de Vitória sobre todo o seu passado de sofrimento no internato, algo a que apenas se refere de modo extremamente subliminar na peça, quando afirma ser conhecedora de “tristes realidades vividas”. Se uma das características essenciais do melodrama é justamente seu caráter de ir contra qualquer repressão, os personagens explicitando verbalmente tudo o que sentem no seu “âmago”, o filme aqui demonstra sua divergência junto à postura mais realista com que tal momento é trabalhado no texto de Casona.

A revelação de Vitória, além de ser um momento de catarse para a protagonista, acertando suas contas com o passado, e de aberto confronto entre dois pólos morais se dá diante de todos os funcionários e internadas da instituição, além dos ex-colegas de faculdade de Vitória, reproduzindo a dimensão do olhar no próprio ambiente cênico. Assim, todo o longo processo de catarse da protagonista, vivenciado através de nada menos que vinte e sete planos [ver anexo III], ressaltará a dimensão da recepção da fala de Vitória sobre seus amigos, as internadas e, os funcionários da instituição, em ordem crescente de efeito, no único momento no qual todos se encontram reunidos. Para tanto, o narrador faz uso de mecanismos diversos como a montagem acelerada e a entrada incisiva da trilha sonora para comentar o efeito e os olhares que se cruzam entre os que assistem a toda a cena, assim como do uso do *tableaux*. A estratégia faz uso de planos breves, como os três planos curtos que se aproximam do rosto apavorado de Teodoro, o mesmo se sucedendo com a Prof^a. Jerusa, enquanto a trilha sonora reverbera em crescendo na mesma escala em que os rostos dos mesmos ficam cada vez mais próximos. Planos menos invasivos igualmente observam as reações mais contidas seja de grupos de internadas ou dos amigos

de Vitória. O narrador faz uso aqui de uma dilatação temporal que proporciona a reação do olhar dos diversos segmentos sobre a cena da revelação, recepção que apesar de se dar simultaneamente, é vivenciada de modo particular por cada grupo através da sucessão de planos breves.

O momento de catarse da protagonista é o que o narrador faz questão, como se já não tivesse deixado bastante claro através de toda a narrativa até então, de evidenciar dentro da própria diegese, para todos que dela participam, o desmascaramento das “figuras do mal”, representações de tudo o que há de mais hediondo e hipócrita frente aos valores da protagonista, seus amigos, parentes e suas beneficiadas, “figuras do bem”. É preciso que essa catarse, portanto seja encenada como é característico do melodrama, e toda encenação necessita de uma platéia, do mesmo modo que a encenação do mal o fora anteriormente, com Vitória sendo humilhada diante de suas colegas e rival do orfanato. E é exatamente o que volta a ocorrer ao longo de toda a fala de Vitória, essa pontuação muda dos olhares dirigidos para a cena. Mais particularmente, tal desejo de se fazer visível se dá quando se aproxima o final da seqüência e a situação da gravidez de Dora vem à tona. Quando Vitória vai anunciar a gravidez para a própria Dora, embora tenha possibilidade de ter uma conversa a sós com a mesma, que se encontra um pouco afastada do epicentro do drama, sentada ao chão e agonizante, Vitória prefere conduzi-la a um local mais próximo das outras garotas, que formam um semi-círculo em torno das duas (Ilustração 41).



Ilustração 41

A dimensão da existência de uma “platéia” para assistir às cenas mais intensas do sofrimento da heroína, para além de potencializar o efeito melodramático, também acentuam o caráter moralizante que também se encontra no cerne do melodrama. Pode-se

falar aqui de uma estratégia que envolve, sobretudo, “o poder dos sentimentos”. É através desse último que Vitória se faz impressionar, ao exclamar sobre todos os sofrimentos que vivenciara no passado ao contrário de apresentar uma série de realizações práticas que ela própria efetivou na sua gestão modernizadora do espaço em questão:

Sim, passei 3 anos sentindo falta de tudo quanto a Sra. está condenando agora. Foi aqui que eu guardei no meu coração um ódio surdo contra todas as infâmias. Foi aqui que fui torturada, que sofri todos os castigos.

Portanto, esse olhar melodramático, seja diegético, seja o do narrador, geralmente é dirigido a um mundo que se pretende povoado por sentimentos intensos. O olhar, no melodrama, nunca é casual ou desinteressado. Ele não busca tampouco ser a expressão de um sentimento ou inquietação interiores, algo como uma cartografia da alma, que seria explorado bastante pelo cinema autoral de duas décadas depois, como é o caso notadamente de Michelangelo Antonioni, em que a mera escolha de paisagens e cores pode ser bastante evocativa de tudo que há de submerso e conflituoso nos personagens. Dimensão, aliás já presente, como lembra Aumont (2004), em certos realizadores do final do cinema mudo, como Jean Epstein. Pretende, pelo contrário, captar em ato todas as reações⁹¹ vivenciadas pelos personagens, sobretudo o herói ou heroína. Enquanto na peça de Casona, a heroína apenas proclama uma mensagem cifrada para um dos funcionários, aqui se faz, como visto, a necessária elaboração de todo um espaço cênico no qual desfiará o rosário de seus sofrimentos.

A exclusão do curto e último ato da peça também terá um peso relevante na estruturação melodramática e ideológica. De fato no terceiro ato do texto teatral, que se concretiza um ano após o segundo, já se encontra em pleno funcionamento a granja que estudantes e educadores organizaram, como contra-modelo para a instituição asilar falida

⁹¹ Vale frisar que utilizei o termo “reações” porque a maior parte dos protagonistas de melodramas reagem a alguma vicissitude que sofreram e a qual pretendem corrigir virtuosamente com suas ações. As ações por si mesmas, no entanto, quando ocorrem – em muitos casos sequer existe qualquer tipo de ação, o protagonista no máximo sofre passivamente os reveses cometidos por seu algoz – como é o caso de *Aves sem Ninho*, jamais terão a mesma dimensão emocional das injustiças sofridas. Ou seja, os sofrimentos que Vitória vivenciou enquanto órfã possuem um peso dramático para a personagem, e por extensão para a própria narrativa, muito maior que o seu projeto de remodelação do orfanato e a reação dos opositores aos frutos dessa ação, a destituição de seu comando de diretoria do orfanato. Aliás, todo o seu projeto tem como fonte o sofrimento e humilhações vivenciadas no passado.

apresentada pelo ato anterior. Embora também seja o mais curto na peça, aqui se torna não mais que um desfecho consistindo de apenas duas seqüências.

Torna-se importante atentar para uma dimensão mínima de concretude material da empreitada, bem menos enfatizada pelo filme. Nas indicações de composição do cenário da peça, por exemplo, existem referências às ferramentas das obras que ainda estão se realizando ou, posteriormente, diálogos sobre o moinho ao qual será instalada uma turbina e as muitas horas de jornada de atividades. Ou seja, a dimensão do trabalho é explicitada mais que meramente reverenciada de maneira grandemente retórica como no filme. Do mesmo modo, e ainda mais fundamental para os interesses que discuto, tal empreitada parte única e exclusivamente dos próprios jovens educadores e de seus alunos, enquanto no filme ela é devedora de uma aprovação por parte de um plano a ser concretizado pelas “autoridades competentes”. De sua aprovação parte-se para o resultado do mesmo, dividido através de breves planos com algumas das ex-internadas do orfanato. Portanto, não se chega a divisar de fato e objetivamente a concretização física do projeto, mas é festejada sua aprovação *enquanto lei*. Algo, portanto, bastante sugestivo em sua involuntária reprodução de uma fé irrestrita na máquina burocrática e legislativa do Estado – quando, para ficar apenas na própria esfera da produção cinematográfica, abordei anteriormente a própria diferenciação entre o que exclamava a retórica do discurso oficial de Vargas a respeito do cinema, o que propunham as leis e, por fim, seus efeitos concretos sobre todos os envolvidos no mercado. Antes da aprovação do projeto, a postura de Vitória era de completa prostração. Senão vejamos o que ocorre nesse momento final da narrativa cinematográfica, a partir de uma análise mais aproximada do próprio filme, tendo em vista o que considero como suas duas últimas seqüências.

4.2.5 Desfecho: A Redenção para a Vida Útil

No início da penúltima seqüência, Luíza, a irmã do Prof. Miranda, tenta consolar Vitória da situação depressiva em que se encontra, considerando toda a sua experiência no orfanato tida como em vão. O pessimismo de Vitória logo se desvanece com a chegada eufórica de Prof. Miranda e Léo, afirmando a boa acolhida das idéias de Vitória junto aos “poderes competentes.” A fala de Léo é bastante significativa da postura adotada pelo narrador: “Vencemos...quero dizer, você venceu Vitória!” Tal frase, vem acentuar o que já

havia sido esboçado anteriormente, seja no momento em que Vitória recebe o Prof. Miranda, que veio assistir à apresentação dos atores no orfanato, seja nos bastidores da encenação. No primeiro caso, o prof. Miranda afirma que Léo vem traçando um plano pedagógico inspirado em suas idéias, a que deu o nome de Plano da Vitória. No segundo, o próprio Léo, após receber um elogio de Vitória, retrucará: “Não sei se sou formidável. Apenas fiz o que você mandou. Espalhei sorrisos por toda parte.” Todos se encontram plenamente conscientes da dependência de Vitória para a alavancada de seus ideais. Algo de diverso é entrevisto pela peça, com a maior colaboração, inclusive, de Lalo, o personagem equivalente de Léo, a quem o novo projeto deve a doação da granja abandonada em que será construída a nova instituição modelar.

A seqüência comporta em um período bastante breve a resolução das duas lacunas que impossibilitavam a realização completa da protagonista: sua missão pedagógica e seu amor por Léo. Léo complementa a dimensão da acolhida oficial à proposta de Vitória, da qual não fora mais que mero mensageiro, afirmando que “Você receberá hoje a visita de uma grande e generosa figura do país, que está disposta a ampliar o seu programa dentro da mesma grande finalidade.” Logo a seguir, portanto, após a resolução da pendência principal, representando o ideal de vida da protagonista, ela já se encontra não apenas desarmada com relação às pretensões de Léo, como tomando a dianteira na aproximação:

Vitória: “Léo, o que foi feito daquele estudante alegre do qual eu fugi tantas vezes?”

Léo: “Eu tenho certeza que está lá, firme no seu posto, esperando sempre pela mulher mais bondosa e valente que o mundo conheceu.”

Toda a construção da cena em questão se dá para que o novo casal que se forma seja observado prazerosamente pelo “casal” mais velho a partir de uma certa distância. Em nenhum momento dessa resolução do conflito afetivo aparecem os quatro personagens enquadrados juntos, sendo que a câmera trafega, a certo momento, entre Léo e Vitória, vai até o prof. Miranda e Luíza, colhe sua reação, e retorna aos jovens num único plano.

Sendo ou não o interesse do narrador, o que tal construção parece apontar é para um espelhamento, mas igualmente para uma distância entre essas duas figuras de mulher. Enquanto espelhamento pode-se apontar a dimensão de integridade em Vitória que também se encontra em Luíza. Enquanto distância, figuras de mulher que apontam para um abismo entre gerações. Luíza, que poderia ser a madrasta de Vitória é apenas uma dona do lar cuja maior virtudes é a da bonomia, mas cujo papel social e passividade é irrelevante para a situação esboçada pela narrativa, atendendo aos apelos do irmão tal e qual sua empregada na primeira vez que surge na narrativa. Sua identificação é com a clássica representação da mulher apenas enquanto provedora. Já Vitória, além de seu bom coração é uma figura na qual o sucesso profissional se antepõe ao afetivo e cuja relevância social é mais acentuada que a do próprio futuro marido. Porém, tampouco é esquecido seu caráter provedor, mas sinalizando agora para uma preocupação que transcende à esfera doméstica e que procura associar esse “dom feminino” aos interesses da sociedade como um todo. Ou seja, é justamente esse caráter provedor que motivará sua missão profissional.

Ainda em relação à seqüência em questão, é evidente a maneira como o casal sinaliza o pacto que aponta para a união futura de ambos. Tal se dá de maneira completamente diversa das representações mais abertamente sexualizadas comuns às paixões desestabilizadoras do melodrama, sendo mais próxima da representação do amor que, para novamente utilizar a expressão de Oroz (1999), segue em passos tranqüilos rumo ao caminho do bem. Assim, ao invés de um apaixonado e desmesurado beijo, Vitória não faz mais que colar pudicamente seu rosto junto ao do amado (Ilustração 42).



Ilustração 42

Dentro de um corpo narrativo tão agudamente explícito em quase toda sua trajetória é bastante significativo que a visita da primeira dama, que serve como elemento de transição da penúltima seqüência para a última, seja quase elíptico de tão discreto. Para além de qualquer impossibilidade concreta de se ter a presença da própria primeira dama fazendo parte de sua produção, o narrador certamente estava a par do recurso da ausência da corporeidade física da liderança, ressaltada apenas através de vestígios de sua passagem, como fundamental aliada na sua mitificação. No caso em questão, trata-se da imagem do luxuoso carro com placa oficial que se afasta⁹². Porém, para uma pessoa que não vivenciou o período, ver o filme sem ter em mente algumas peculiaridades de sua produção, tal dimensão laudatória à figura da mulher de Vargas bem poderia passar despercebida ou ser compreendida como uma ode ao próprio Vargas. Logo a seguir, ainda que diegeticamente Vitória se encontre ao lado de Léo (Ilustração 43), seu discurso se dará a partir de um plano mais fechado, em que somente ela é enquadrada, não mais aparecendo qualquer imagem de Léo até o restante do filme, sintomático de seu papel coadjuvante na missão civilizadora empreendida por Vitória. O discurso que Vitória profere ao final:

Bem vinda seja a criatura que ouve do alto os gritos dos pequeninos (?). Minha causa é a causa dessas infelizes que nasceram desgraçadas. Dessas pobres avezinhas que ansiosamente voejam e rodopiam até quebrarem as asas de encontro aos vidros opacos que nunca lhes deixaram alcançar. Agora elas voltarão para a vida úteis ao mundo, tendo uma estrada de futuro amplo diante dos olhos sem serem obrigadas a cair nos atalhos da perdição. O coração da nacionalidade desperta finalmente.

⁹² No caso de *Argila*, como observado no capítulo anterior, ouve-se apenas a voz e a sombra de Roquette Pinto, enquanto expressão máxima da intelectualidade, em sua palestra no Museu Nacional.



Ilustração 43



Ilustração 44



Ilustração 45

A trilha musical que acompanha todo o momento do discurso se torna ainda mais enfática após sua conclusão. No discurso existe uma dimensão mais ampla e referida à nação e a uma de suas lideranças e uma outra referente à “missão cívica” pessoal de Vitória. Ainda que exista uma aparente vontade de unir essas duas dimensões numa única, o próprio discurso e as estratégias elaboradas por sua representação estão longe de serem orgânicas. Nesse sentido, o primeiro momento do discurso, dirigido a Darcy Vargas,

apresenta uma Vitória olhando para o alto (Ilustração 44), como que delimitando sua inclusão entre esses “pequeninos” que se dirigem ao panteão dos líderes da nação, numa identificação próxima do imaginário cristão. Só a partir daí volta seu olhar para a câmera e inicia o seu próprio discurso enquanto expressão de sua “cruzada pessoal” (Ilustração 45). Porém, ao expressar a dimensão nacionalista de sua missão, essa parece descolada do restante do discurso, na última frase, quando afirma que “o coração da nacionalidade desperta finalmente.” Incongruência que se repete, ainda com maior ênfase, no plano das imagens, senão vejamos.

As imagens que acompanham o discurso são bastante carregadas simbolicamente. No início se dá a passagem da visão de um grupo de meia dúzia de jovens mulheres de aspecto melancólico, em roupas maltrapilhas e recostadas em um muro filmadas em *tableaux* (Ilustração 46) para um grupo mais numeroso de jovens, mas agora com aspecto mais higiênico, o novo uniforme do Orfanato das Acácias, sorrindo e acenando para a câmera (Ilustração 47). Cumpre ainda enfatizar nesse segundo momento, o aspecto da organização em que as jovens se encontram dispostas nessa segunda representação, em contraposição ao acaso com que se portam na representação anterior. Organização, sob aspecto quase militar, pouco adiante, quando um grupo de jovens marcha em direção à câmera (Ilustração 48). É notória a contraposição entre o momento anterior e o posterior à reforma empreendida por Vitória no orfanato delineada ao longo da narrativa. De um marasmo quase catatônico para seres repletos de vida. Por mais que soçobrem contradições, pois se no plano diegético a reforma empreendida pela protagonista deixa evidente, já no seu primeiro dia, uma disposição de ir contra a rigidez disciplinar dos corpos na sua apresentação às internadas, através de uma postura mais informal e “humana”, a disposição com o que o narrador retrata esses dois momentos é oposta. Na representação do grupo de meninas pré-reforma, por mais que exista uma ênfase na degradação dos rostos, roupas e na própria iluminação da cena, refletindo suas sombras na parede de um modo um tanto quanto melancólico, cada uma se porta de uma maneira peculiar, enquanto no grupo pós-reforma todas agem de maneira sincronizada como ressaltado, o que se enquadrava

perfeitamente no ideário das grandes apresentações fascistas das quais o Estado Novo também fez uso.⁹³



Ilustração 46



Ilustração 47

⁹³ Bercito (1991) cita em anexo vários títulos do Cine Jornal Brasileiro brasileiros que valorizavam o papel da educação física em momentos cívicos tais como o da celebração do aniversário de Vargas (19/04/1942), em que constavam blocos de jovens em formações coreográficas.



Ilustração 48

Seguem-se então três planos com três ex-internadas da instituição inseridas agora no mercado de trabalho. Uma como datilógrafa, que quando vira o rosto e sorri para a câmera se percebe ser a de Maria (Ilustração 49), personagem que chama a atenção de Vitória no dia de sua posse como diretora por seu aspecto triste. A segunda, uma florista, que inicialmente surge de costas e ao voltar-se para entregar as flores e receber o dinheiro, percebe-se ser da garota que teve um acesso de riso no dia da posse de Vitória e que depois será a última a travar contato com Rapadura antes de sua morte (Ilustração 50). E por fim, a terceira que aparece desde o início com o rosto visível é Dora (Ilustração 51), a garota que engravidara e fora um dos motivos para a querela entre Vitória e a Presidenta do orfanato⁹⁴. Porém, segue-se a esses planos um plano de uma coleção de selos e um jornal (Ilustração 53) que ilustrará a ruptura já enfatizada pelo discurso de Vitória na dimensão sonora, ou seja, a apresentação de símbolos que fazem evocação da nação, mas que pouca relação possuem com os anteriormente apresentados. Dimensão que teima em não se unificar no plano seguinte, de modo um tanto quanto involuntário, ao acompanhar uma revoada de aves que pretende ser simbólica da libertação das internadas e que deveriam cruzar com uma bandeira do Brasil apeada em um mastro. Porém, o cinegrafista ao seguir o rumo das aves acaba mal divisando a bandeira (Ilustração 54).

⁹⁴ A relação entre a imagem e a banda sonora nesse plano em questão parece desmentir, através do próprio narrador, a postura anterior de Vitória contra o “puritanismo” da Presidenta, que parece ser representativa igualmente do ponto de vista do narrador. Nos dois planos em que se destaca Dora, surge precisamente o comentário de Vitória sobre as garotas trilharem um futuro “sem serem obrigadas a cair nos atalhos da perdição”, sendo que a metade da última da frase coincide justamente com o segundo plano que percebemos Dora de modo mais destacado que no anterior (Ilustração 52). Ou seja, também o narrador através da fala de Vitória parece culpabilizar Dora por sua gravidez “involuntária”.



Ilustração 49



Ilustração 50



Ilustração 51



Ilustração 52



Ilustração 53



Ilustração 54

A “Redenção para a Vida Útil”, portanto, faz-se a partir do duplo eixo do trabalho e da exaltação nacional, embora apenas o primeiro se configure como plenamente fundamentado pelo corpo narrativo, já que uma intenção demonstrada por Vitória em vários

momentos anteriores. A gratuidade do segundo parece mais relacionada com aspectos extra-diegéticos⁹⁵.

Cabe ressaltar, enfim, as notáveis divergências com relação ao texto original. Ocorre no filme uma centralização das ações sob a égide de Vitória que é bem mais nuançada na peça. A maneira como se opera uma “opção” ao modelo asilar perverso na peça se dá no caráter da discussão e do auxílio dos amigos, todos eles colaborando na construção da nova instituição modelar que se torna o empreendimento da heroína que dará resposta a sua experiência não reconhecida no orfanato. Aqui, além de tudo se modelar no “Plano da Vitória”, alinha que seu namorado dá ao projeto educacional, nem mesmo se vislumbra qual tipo de instituição é constituída, apenas o seu resultado, que dá a entender se tratar de uma escola de ofícios.

Parte-se do estado de prostração de Vitória para planos que divisam ex-alunas do orfanato desenvolvendo suas atividades e perfeitamente engajadas no mundo social, porém não se descreve de maneira concreta os mecanismos pelos quais se deu tal passagem. Fica-se preso, portanto, a uma retórica idealista, que identifica a realidade com a legislação e, principalmente com a oratória sobre ela, algo bastante comum em nossa tradição política.

Do mesmo modo é significativo que o narrador identifique Dora como uma das garotas que é visualizada ao final como “beneficiada” pelo novo método de Vitória. No texto de Casona a personagem equivalente, Marga, se torna um dos personagens que se engajará na nova experiência da granja e passará a ser aceita como igual pelos amigos da protagonista.

Embora Vitória queira ser valorizada por diminuir o abismo na relação de poder que existe entre seu cargo e as jovens, tal dimensão ficará restrita ao mundo das idealizações. Seja quando recusa o beijo que uma das internadas pretende dar em sua mão no momento em que é recepcionada como diretora, transformando-o em um aperto de mão ou quando utiliza em seu discurso termos semelhantes para descrever seus projetos (“Vou principiar a ser útil”) e a meta que pretende seja alcançada por suas beneficiadas (“Ressurreição para a vida útil, para a coletividade”)

⁹⁵ O referido problema do filme junto à Censura e as diferenças entre os preceitos da Escola Nova e os ideólogos do Estado Novo, ambos tópicos aos quais voltarei a me deter em outro momento.

Na prática, no entanto, Vitória acaba através de suas ações não demonstrando a menor possibilidade de se apresentar como exemplo que poderia ser seguido pelas próprias jovens, já que possui uma meta traçada dos limites que as mesmas podem seguir, o domínio de ofícios mais condizentes com sua situação de classe. Daí, portanto, a dificuldade de concretização de se permitir a Dora um espelhamento que não vá além da mera retórica e a aponte como digna sucessora do trabalho iniciado por Vitória com a mesma dimensão presente na peça de Casona. Ou seja, não se consegue construir na figura de Dora a mesma dimensão especular que Vitória representaria de Darcy Vargas, mesmo que tal paralelo seja sugerido ao longo de todo o filme, o que poderia supor uma continuidade dos valores considerados mais sublimes em três gerações distintas. Embora o narrador chegue a sugerir, a certo momento, uma adoção de Dora, quando grávida e ameaçada de ser enviada para uma instituição específica para mães solteiras, por Vitória, os planos finais irão sugerir algo diverso. A partir do momento que se tem entre as figuras que representam o futuro do bem sucedido projeto de Vitória encampado pelo governo uma referência a Dora, percebe-se que ao contrário da peça ela não se torna uma aliada no mesmo espaço de trabalho de Vitória, mas antes meramente alguém “beneficiada” pelo mesmo. O que significa que a real ascensão social só é permitida não através da regra, ou seja, das meninas que utilizam a nova proposta pedagógica defendida pela heroína, mas da exceção, quando são adotadas pela ocasional boa vontade de membros da elite social como foi o caso de Vitória.

Vitória torna-se um duplo em menor estatura da própria Dona Darcy, incluindo aí a dimensão autoritária. Da mesma maneira que a referência da primeira dama de encampar os projetos de Vitória trai a execução de políticas públicas através de um viés muito mais personalista e assistencial (“disposição”, “generosidade”) que democrático, a própria postura de Vitória, tampouco é democrática, no sentido que não opera uma abertura para as jovens do saber acadêmico e universal de que foi beneficiada, antes a restrição do mesmo e sua substituição por uma política educacional voltada para os ofícios.

Quando me refiro ao fato de Vitória se tornar um duplo de Darcy Vargas, isso se remete, inclusive, a certas estratégias ambíguas delineadas pelo filme, entre o discurso de Vitória, de Roulien e da primeira dama. A cartela inicial que afirma: “Minha causa é a causa dessas infelizes (...), dessas pobres aves sem ninho”, aparentemente faz referência, ao menos retrospectivamente, às preocupações de Vitória, já que nenhum outro personagem

assume tal postura na diegese. Porém ao final se percebe tratar-se de um discurso assinado por Roulien, com uma foto da então primeira-dama (Ilustração 55) que apenas vem corroborar a frase assinada pelo realizador (“E a construção da nacionalidade atende ao apelo da generosa alma”). Ao mesmo tempo, com pequenas variações, esse mesmo discurso será novamente expresso, agora não mais escrito e sim pela voz de Vitória, na seqüência



final do filme, como .

Ilustração 55
já discutido.

4.2.6 Desvios da rota

Entre as peculiaridades, pode-se enfatizar que, ao contrário de *Argila* e *Romance Proibido*, toda vez que o narrador de *Aves sem Ninho* demonstra ambigüidade com relação à proposta ideológica que pretende validar, tal se dá através de um sensacionalismo sexual. No caso dos dois primeiros, tal ambigüidade está atrelada sobretudo aos mecanismos do próprio melodrama que se encontram longe de serem completamente coniventes com a proposta ideológica buscada pelos cineastas. Nesse sentido, é exemplar em *Romance Proibido*, o momento no qual a acidez da protagonista provocado pela impossibilidade de concretização de seu amor acaba transbordando para a própria dimensão de sua missão, algo apenas subentendido no caso de Luciana. Gracia, nesse sentido, chega a comentar que não sabe se realmente quer seguir com o magistério e chega mesmo a demonstrar um certo desdém quando se refere ao fato de ter sido relocada pelo governo em outra cidade. No caso do filme de Mauro, deve-se novamente enfatizar que tal ambigüidade advém em grande parte da mescla da influência de Roquette-Pinto e do próprio cineasta, e se expressa sobretudo pela visão romântica trágica de Mauro sobre a impossibilidade de efetivação da paixão. Ainda que também

Romance Proibido e *Argila* apresentem uma ambigüidade voltada para a exploração da sensualidade dos corpos em motivos que agrega como representativos da nação – a apresentação de Eros Volússia e a modelo pintada por Cláudio que sai do estúdio com os seios desnudos, respectivamente, porém no caso de *Aves sem Ninho* ele ocorre de modo diferenciado e bem mais incisivo.

A ambigüidade, no último caso, se expressa através de um evidente voyeurismo perverso por parte do narrador ou ainda de uma situação que sugere mais que define. É curioso como tal construção, extremamente sexualizada, vem a suprir a própria ausência de sexualidade nos personagens que descreve, seja com relação a Vitória e Léo, os dois irmãos solteiros de meia-idade que dividem uma casa ou a falta de interesse de Mário por Flora. Senão vejamos.

No primeiro caso existe uma cena que flagra uma das meninas retirando a roupa de baixo para se preparar para dormir (Ilustração 56), que ainda pode ser justificada dentro do escopo narrativo como um flagrante da acomodação coletiva e como um momento de libertação da repressão massacrante da instituição⁹⁶, já que inserida dentre muitas outras. Porém, quando descreve as mudanças efetuadas por Vitória na instituição, transforma o que no texto original fora uma breve referência entre muitas outras no cotidiano da instituição – a instalação de duchas – num motivo para a câmera passear pelos boxes das meninas se banhando, flagrando esse “momento de intimidade” com toques de ousadia para a época, de maneira semelhante, ainda que evidentemente mais pudica, à que o cineasta alemão Pabst efetivara anos antes com seus mineiros⁹⁷. No segundo caso, existe o momento no qual a fugitiva Vitória, no limite de suas forças, transforma-se em alvo da atenção de um veículo que lança seus faróis contra ela. Do homem que se aproxima, apenas vemos sua sombra (Ilustração 57) e ouvimos sua exclamação com entonação maliciosa: “Hummm!”, após Vitória ter afirmado que possui 17 anos. O breve interrogatório como um todo a uma assustada Vitória tampouco desfaz

⁹⁶ Ligeiramente evocativa de uma célebre cena no internato masculino na qual os jovens fazem arruaça ao se deitarem em *Zero em Conduta* (1930), de Jean Vigo. Ainda que no filme de Vigo a cena esteja prenhe de significados libertários mais explícitos e seja constituída através de imagens poéticas que estão longe de serem esboçadas pelo filme de Roulien.

⁹⁷ Kracauer (1988: 280) chama a atenção para o eloqüente naturalismo de uma determinada seqüência do filme *Tragédia na Mina* (1931), que apresenta o flagrante dos mineiros no banho, em “que nada parece representado (...); ao contrário, a platéia penetra em um dos segredos da vida cotidiana”. Tal efeito está longe de ser conseguido ou mesmo pretendido no filme de Roulien.

essa impressão. Porém, é esse mesmo homem que se transformará em tutor de Vitória e não existe nenhum outro momento do filme sugestivo de algo relativo à ambigüidade ou mesmo atração sexual dele por ela, o que permite supor que tal cena tem como único fim provocar um suspense que somente será desfeito logo após, já nos aposentos de sua casa. Pode-se acrescentar aqui que, para além de tudo que é sugerido no plano diegético, para os espectadores contemporâneos a par do universo privado do reduzido número de artistas envolvidos com cinema nacional, soma-se ainda a dimensão transtextual dos atores Déa Selva e Darcy Cazarré serem casados na vida real.



Ilustração 56



Ilustração 57

Há uma tênue menção à existência de lésbicas no grupo, como uma das garotas que exclama para as outras logo após Vitória ser apresentada ao grupo: “Ela é um pedaço!”⁹⁸.

Por fim, existe o caso da gravidez de uma das garotas, ao qual se recorre a um *flashback* descritivo de sua fuga e sedução já referido anteriormente. Embora, a situação também se encontre presente na peça e igualmente se encontre o personagem equivalente ao de Pedro, e a situação de proximidade entre os dois, na peça inexistente qualquer sinalização de ambigüidade quanto ao fato do filho ser do garoto que se encontra encantado pela jovem. No filme, ao contrário, no momento em que tem enjôos pela primeira vez, demonstrando se encontrar grávida, Pedro esquivo, observa tudo com olhar de extrema curiosidade através de uma janela (Ilustração 58). Nesse sentido, a prática de Roulien parece se encaminhar, ainda que de modo relativamente discreto, nesses momentos, para uma estratégia semelhante à dos filmes de diversas cinematografias que desde a época do cinema mudo acenavam com mensagens morais de esclarecimento contra drogas, prostituição ou prevenção de doenças venéreas apenas como mote para exibição de corpos ou cenas picantes. Aliás, posteriormente o próprio Roulien abraçaria de fato o gênero com filmes como *Maconha*, *Erva Maldita* (1950).

⁹⁸ Tema que invariavelmente figurava como coadjuvante ou central em narrativas centradas em internatos. Longe da amplitude com que o tema é tratado em um filme como o alemão *Senhoritas de Uniforme* (*Mädchen in Uniform*, 1931), dirigido por Leontine Sagan, no qual uma garota chega a tentar o suicídio por conta do que acredita ser a rejeição de uma de suas professoras (Kraceuer: 1988, 265), o filme insere essa menção que não chega a existir diretamente na peça, que apenas faz referência a “comportamentos mórbidos”. Por outro lado uma produção americana mais próxima do filme de Roulien, *These Three* (1936), de William Wyler, também centrada em um internato feminino, transformará o triângulo homossexual da peça escrita por Lillian Hellmann em heterossexual



Ilustração 58

Deve-se ressaltar, no entanto, que ao contrário dos filmes de Mauro e Gonzaga, os momentos de maior exaltação da nação ou de seus valores são completamente despidos de qualquer aura de erotismo, identificando-os com uma pureza moral e correspondente higienização dos corpos.

4.2. 7 Considerações Finais

Vitória parece ser uma personagem que se encaixa à perfeição a essa nova representação sobre o significado de democracia à época do governo Vargas, explicitada em suas cartilhas para estudantes. Nessas cartilhas, pregava-se um significado pouco ortodoxo para o termo. A reforma empreendida por Vitória é, no final das contas, uma suavização com relação à realidade anterior, eminentemente autoritária. Enquanto suavização, vale ressaltar, tem muito de pa (ma) ternalista, já que identificar órfãos e operários em uma de suas declarações de princípios, bem trai o desejo de manter sob sua tutela essa ficção política chamada povo brasileiro.

Com relação ao modo de abordar a questão da educação, a figura de Vitória, evidente porta-voz do discurso ideológico do narrador é bastante contraditória, já que embora vinda de um passado empobrecido e sem maiores perspectivas, pretende dotar as outras “pobres infelizes” como ela o fora, de uma educação profissional. Ou seja, negando a possibilidade de terem acesso a uma educação universalizante como a sua, cursada em universidade pública. Ou seja, a narrativa evidencia a prática educacional abertamente diferenciada que surge com a reforma educacional no ensino secundário empreendida pelo Ministro Francisco de Campos, em 1931, reforma que veio a:

(...)reforçar as barreiras existentes entre os diferentes tipos de ensino pós-primário não superior. Constituíam esse ensino, além das escolas secundárias, as que ofereciam cursos profissionais para os quadros intermediários do comércio e da indústria e para o magistério primário, os quais não estavam articulados com o magistério secundário e, em consequência, com o superior. Somente o curso secundário preparava para os exames vestibulares (...) (Cunha, 2000: 21)

Vitória possibilita, portanto, formar potencialmente quadros profissionais no comércio e indústria e não figuras que dialoguem com ela própria. A relação verticalizada é patente e bastante antenada com a Constituição de 1937 que:

(...) mais não estava fazendo do que estabelecer um vínculo entre o desenvolvimento capitalista e os quadros educacionais. Em suma cuidava da qualificação técnica do trabalho (escolas de aprendizagem para os filhos dos operários); ensino técnico e profissional (“às classes menos favorecidas”) para o desenvolvimento industrial (...). (Mota, 1998: 77)

Pode-se ir ainda além, quando se pensa que a própria Universidade do Brasil, criada somente quatro anos antes da produção do filme, e que foi cenário de algumas de suas locações, encontrava-se, na verdade, na contra-corrente do discurso educacional de então, na sua pretensão de formar lideranças democráticas, o que não é exatamente o caso da figura da protagonista do filme de Roulien. Essa parece se identificar muito mais com a política educacional das forças que se pretendiam progressistas no campo educacional, com uma postura crítica com relação ao academicismo do ensino convencional e incentivadora do ensino profissional, sendo o último parte de sua pauta de reivindicações já no distante ano de 1924.⁹⁹ Pensando, especificamente, na seqüência final, que apresenta a “inserção profissional” de algumas das orfãs como sucedâneo de um projeto aceito pelo governo,

⁹⁹ Entre os 9 itens que constam da pauta dos “revolucionários” de 1924 há referência “ ‘a obrigação do ensino primário e expansão do ensino profissional.’” Cf. em Forjaz apud De Decca (1997:85). Não se deve acreditar, no entanto, que o entusiasmo nesse quesito, presente inclusive em sua vinculação ao ensino primário, e tendo como um de seus maiores entusiastas Fernando de Azevedo, era compartilhado de modo unívoco pelos educadores contemporâneos. As reservas, tais como as lançadas em relação à utilização do cinema nas escolas públicas, por motivos diversos, já que questionando sua efetividade e não suas possibilidades concretas de ser instituída, também podem ser percebidas nas respostas do célebre questionário do Estado de São Paulo em 1926 (Azevedo, 1937) ou na reação de Sud Menucci, diretor da Instrução Pública do Estado de São Paulo em 1930, de modo bem mais irônico e ferino como pode ser cf. em Mate (2002: 66).

pode-se certamente relacionar o seu caráter retórico para além da dimensão melodramática, simbólica do descompasso entre um cinema idalizado por Gonzaga e outros e a realidade efetiva do país. Mais particularmente, o descompasso entre os ideólogos da Escola Nova, tais como Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira, e o atraso do país no setor educacional.¹⁰⁰

Ainda que o narrador se afaste de uma valorização do elemento biológico na definição das vocações das órfãs e evite criar uma escala de diferenciação entre elas mesmas, passagens como a acima discutida, encontram-se bastante próximas do ideário de Azevedo:

Se a educação, pois, começa onde a eugenia acaba, cabe-lhe, no entanto, uma dupla função, não somente a de estimular e apurar as aptidões dos indivíduos, orientando-os no sentido de sua vocação, i.e., das tendências e possibilidades de sua natureza original; como também a de descobrir nas massas humanas os biótipos mais evoluídos intelectualmente e capazes de uma adaptação mais pronta e eficiente às diversas atividades ou profissões dominantes numa sociedade determinada. (Azevedo, 1940: 39)

Mesmo que não se possa tornar equivalente a influência de Azevedo com a de Roquette Pinto em *Argila*, tendo sido o último colaborador direto de Mauro, o narrador tampouco deixa de evidenciar a influência visível do primeiro sobre sua protagonista, Vitória. É de Azevedo o tratado de sociologia educacional lido por Vitória que fecha o ciclo de sua longa preparação para a sua missão civilizadora.

Essa descrição do que seria a Escola Nova é bastante próxima dos projetos elaborados por Vitória:

Imagine a escola *socializada*, a escola tornada uma sociedade em miniatura, um ambiente em que a *accão social* se exerce, escola em que os educandos vivem a vida social, em que se agitam, pensam, trabalham,

¹⁰⁰ Enquanto na educação, na década de 1920, os projetos já antenados com o espírito escola-novista se restringiam às reformas no âmbito estadual, no cinema é o momento dos chamados “ciclos regionais” em Recife, Cataguazes, Campinas, etc. Cumpre ressaltar que, se no cinema parte do capital utilizado na produção dos filmes, quando muito, era proveniente de verbas dos governos estaduais, na educação evidentemente já se pode contar com políticas e financiamento mais abrangentes. Na década seguinte, o ímpeto de nacionalização com relação à rede de educação no país se tornou uma das prioridades do Governo Vargas, enquanto no cinema tal impulso nacionalizante e estatal, como vimos, restringiu-se ao cinema educativo.

brincam em commum, prestando uns aos outros mutua assistência, coordenando esforços para a solução dos problemas (...) (Jardim, 1936: 26, grifos do autor)

Certamente a disparidade entre a humanização do processo pedagógico sugerido pelo filme de Roulien, centrada na dimensão assistencial, encontra-se distante do processo de democratização sugerido pela peça de Casona, da mesma maneira que a Escola Nova pretendia marcar o seu diferencial da proposta da escola moderna defendida por Ferrer no início do século na Espanha e influência latente no texto teatral do dramaturgo espanhol. Com relação a esse último paralelo é interessante como tal distanciamento é marcado nas idéias de um autor como Jardim (1936: 29), fundamental na discussão sobre a Escola Nova brasileira:

É eloqüente, como desmentido a origem socialista da 'escola nova', que não se busque como o originário o modelo desta, e não seja a proposito sequer mencionada, a 'escola moderna' de Ferrer, o infeliz comunista catalão, condenado a fuzilamento, vae para vinte e tantos anos

A distância sempre ressaltada ao longo de todo o livro por Jardim entre as propostas da Escola Nova e qualquer ideologia socialista ou comunista é certamente dirigida à reação conservadora de simpatizantes e defensores dos ideais católicos, que viam na exclusão de uma orientação religiosa atrelada à escola pública um flerte com os ideais comunistas.

Quando fiz referência ao movimento pedagógico que teve ardorosos defensores no período em que me detenho, ainda que com matizes ideológicos diferenciados, quis evidenciar que para além da questão asilar levantada pelo filme, há uma preocupação mais ampla de cunho educacional que se encontra tão ou mais presente que as questões limitadas ao escopo das más condições do orfanato. E até mesmo tais condições não deixam de se encontrar vinculadas a um modelo pedagógico que demonstra seu arcaísmo e sua falta de estímulo para com os que pretende beneficiar.

Esse processo pedagógico de Vitória, mesmo que baseado no saber formal, no qual foi embasada sua tese de sociologia educacional, possui na experiência de vida algo fundamental, pois é dela que Vitória extrairá a legitimação maior de sua cruzada contra as “forças do obscurantismo” que se encontram firmadas no orfanato. No momento crucial em que Vitória se depara com a diretora e que as duas posições antagônicas chegam ao

confronto direto, sua justificativa maior, antecedida pela deixa do Prof. Miranda (“Pode ficar certo a Sr^a. Presidenta que as experiências de Vitória talvez sejam mais reais do que as suas”), dá uma relevância decisiva para a “experiência concreta”. Ou seja, quando a Presidenta procura desqualificar Vitória por se guiar por teorias abstratas e não por aquelas que já foram comprovadas pela experiência, essa demonstrará que vivenciou tal experiência “na própria pele”, fazendo com que abstratas sejam as considerações da Presidenta. E aqui fica evidenciado um cômodo encontro entre a postura de valorização da experiência de vida por autores vinculados à Escola Nova¹⁰¹, ressaltado a todo momento pela própria Vitória na sua cruzada por atividades que não sejam desvinculadas da realidade mais ampla e os interesses do melodrama, muito pouco interessados por qualquer leitura didática ou educativa, no sentido acadêmico, da realidade social. Na verdade, borra-se a fronteira entre o que seria o conceito de experiência no sentido científico do termo, aplicada a uma determinada realidade concreta e com determinados métodos e a experiência pessoal e subjetiva, avessa a qualquer distanciamento emocional.

Mesmo se encontrando em destaque a “vivência pessoal”, o papel dos livros tampouco vem a ser completamente esquecido, presente seja na preparação de Vitória para a defesa de seus ideais ou no momento em que Dora descobre um pouco do mundo em um livro de geografia, compartilhando seu saber com o jovem analfabeto que se encontra interessado nela.

Um comentário que alie análise fílmica a textos escritos no momento histórico em questão podem sugerir uma hipótese que apesar da missão de Vitória substancialmente se ater aos preceitos da Escola Nova, tampouco esqueceria suas diferenças com os ideólogos do Estado Novo. Uma seqüência já analisada praticamente sintetiza essa ambiguidade. Trata-se da seqüência final do filme.

O que a sucessão de planos que apresenta um grupo de garotas melancólicas, maltrapilhas e na penumbra seguido por uma disposição delas agora sorrindo e acenando para a câmera seguidas pelas três garotas que são destacadas de modo mais aproximado em seus afazeres profissionais, seguidos novamente por planos em que se exalta a

¹⁰¹ Posição que era compartilhada por simpatizantes da Escola Nova como Backheuser (1933: 61), que afirma: “O livro impresso ou a palavra do catedrático lhes ensinam [as crianças] sem dúvida muito; quanto mais não os educaria, porém o livro da vida e a lição da experiência!”

nacionalidade no discurso de Vitória e nas imagens poderia ser bastante revelador de uma ambigüidade ideológica na defesa de uma nova postura pedagógica que acaba contemplando, na realidade, duas propostas pedagógicas distintas. Por um lado, enfatizando o “sucesso individual” de algumas garotas, bem de acordo com os princípios liberais e individualistas que certos ideólogos do Estado Novo acreditavam e criticavam como sendo os da Escola Nova. Já nos planos em que surge um grupo maior de garotas, que agem de modo sincrônico, a individualidade se torna mera parte de um agregado coletivo bem maior, representando a própria nação, justamente a pretensão e o diferencial dos defensores de uma nova pedagogia mais antenada com o Estado Novo. Pedagogia essa que rejeita tanto o clacissismo beletista e vazio da “velha escola passiva” quanto o individualismo exarcebado e a autonomia irrestrita legada ao educando que acredita ser prescrita pela Escola Nova. E que no final da seqüência/filme acaba transferindo a dimensão religiosa, deixada de lado pela maior parte dos defensores da Escola Nova, algo que seria selado com a Constituição de 1937 que tornava o ensino religioso opcional, para um celeste Estado-Nação.

Algo que seria corroborado pela afirmação de Álvaro Palmeira em *A Educação nos Passados Regimes e sua Estrutura e Construção no Estado Nacional*:

A escola actual não pode ser a velha escola passiva e verbalista, destinada a transmitir noções servindo a grupos ou classes, *mas também não é a escola nova*, que proclama a “autoridade interna” do educando e que a educação tem o seu fim em si mesmo, *que só vê o indivíduo (...)a escola não pode estar a serviço de classe nem do indivíduo, mas ao serviço da nação.* (Revista Ciência Política, fevereiro de 1943 apud Bercito, 1991: 188, grifos meus).

Seguindo essa hipótese, portanto, a nova escola defendida pelo filme ainda que possua os preceitos da Escola Nova em seu âmago, teve que incluir uma dimensão patriótica mais explícita que a tornasse mais condizente com os novos princípios em voga, ao mesmo tempo facilitando a liberação do filme junto à censura.

Objeto de censura por conta da descrição da situação miserável com que eram tratadas as meninas no orfanato – ainda que o foco principal de tais descrições se dê aparentemente num período anterior ao governo Vargas, o filme acabou sendo liberado somente após o acréscimo do laudatório final à mulher de Vargas e ao governo como

principal responsável pelas mudanças em um nível mais amplo (nacional) que o projeto modelo pensado por sua protagonista.

Porém, a situação muda de configuração quando se alia à hipótese acima o fato que Roulien sempre gostara de capitalizar diante de sua imagem de “nosso patrício” em Hollywood, algo que pode ser entrevisto em sua participação na Hora do Brasil produzido pelo Departamento de Propaganda, ao lado de sua então esposa, a atriz Conchita Montenegro (Cinearte, 15/10/1935). O seu patriotismo chegara a ser excessivo até mesmo para uma revista como *Scena Muda*, que afirma a respeito de seu filme anterior, *O Grito da Mocidade*, cujo argumento fora de Henrique Pongetti, que se tornaria chefe do Departamento de Propaganda em 1941, que “a nota patriótica é tão insistente, que acaba por incomodar, como uma causa forçada, artificial.” (24/11/1936).

De fato, na referida produção, muitas das estratégias discursivas de *Aves sm Ninho* já se encontram presentes, seja no que diz respeito à mensagem inicial (*Um Hymno de amor e ternura á juventude, como garantia de nosso futuro, para construir um BRASIL MAIOR!*) como no discurso elegíaco final dirigido diretamente para a câmera, aqui efetivado pelo próprio Roulien em que se dirige ao “estudante do Brasil” lhe afirmando, entre outras coisas que “Deus nos ilumine/para a grandeza infinita de nossa pátria.”

Independente de inserções finais, o filme anterior de Roulien, que não fora alvo da censura, já contava, portanto, com um final bastante semelhante ao de *Aves sem Ninho*. E, tampouco se pode esquecer que a leitura efetivada por Álvaro Pereira sobre a Escola Nova não deixa de ser grandemente parcial, no sentido de que preocupações patrióticas eram bastante difundidas entre os maiores nomes da Escola Nova já nas reformas pedagógicas estaduais efetivadas na década de 1920. No inquérito efetivado por Fernando de Azevedo para o Estado de São Paulo, por exemplo, indaga-se qual o papel que a escola primária poderia efetivar na construção de um “caráter nacional”.

Partindo somente de uma análise textual se reforçaria a idéia de mecanismos do melodrama funcionando para auxiliar a dimensão ideológica do espelhamento em Vitória, de uma legítima representante da ideologia pedagógica afinada com a Escola Nova. Porém, tal compreensão muda de figura quando Bernardet (1979) menciona as inserções

efetivadas para conseguir liberar o filme junto à censura: a do interesse do governo em levar adiante o projeto de Vitória e o encerramento em que se faz alusão explícita a Darcy Vargas. Ambas as inserções conseguem redimensionar para o âmbito do coletivo o que habitualmente no melodrama é vislumbrado como drama pessoal – o engajamento de Vitória em sua cruzada para a modernização da instituição asilar da qual foi vítima no passado. Conseguem igualmente redimensionar para uma exaltação da nação e de seus símbolos o que seria somente a vitória de uma nova proposta pedagógica. Partindo dessa outra perspectiva, portanto, sem as inclusões adicionadas ao filme, o mérito da figura salvadora das jovens seria única e exclusivamente de Vitória e, por outro lado, ainda existiria a demonstração de uma instituição asilar vivenciando uma situação dramática em pleno governo Vargas, pouco importa se herdeiro de práticas remanescentes da Velha República. Tampouco importa, igualmente, que a própria figura de Vitória já fosse, por si só, uma imagem bastante próxima de algumas das motivações pedagógicas incentivadas pelo regime, como as que dizem respeito a valorização da educação profissional e a presença do canto orfeônico. Ou ainda que o próprio melodrama se encarregasse de centrar as mazelas sofridas para o plano notadamente diegético. Cumpria estabelecer um vínculo explícito com a nação e a primeira-dama, para que a protagonista se transformasse nessa figura especular, ainda que retroativamente, a partir de sua identificação com Darcy Vargas ao final do filme, com os novos propósitos pedagógicos do regime autoritário.

Já fiz menção ao fato de uma inserção laudatória à nação-Estado também se encontrar ao final do filme de Léo Marten, *Eterna Esperança*. Porém, caso comparemos os referidos trechos das duas produções, perceber-se-á que são utilizadas estratégias bastante diferenciadas. Enquanto o filme de Marten apresenta cenas que mais parecem extraídas de um documentário produzido para incensar as obras governamentais de combate à seca, a opção de Roulien foi de algum modo ainda se encontrar colado à diegese, fazendo referência às garotas do orfanato, ou seja, respeitando uma das regras de ouro do melodrama, em que as mudanças sociais somente são verdadeiramente compreendidas no contexto emocional e privado. Algo que as imagens e um áudio em que se destaca um narrador *off* de cunho documental, “emocionalmente distanciados”, jamais poderiam suprir.

Aliás, nenhum dos filmes em questão possui uma dimensão tão didaticamente melodramática quanto o de Roulien, ou ao menos no que se refere a certo tipo de melodrama (ver comentários finais no último capítulo). Isso se dá tanto em termos de opções narrativas quanto da própria *mise en scène*.

Há em toda a construção do filme um recurso de lançar um olhar para o alto, como que numa súplica ou sinal de agradecimento a uma dádiva concedida, fazendo uso de um imaginário cristão fortemente enraizado – não é casual que a Cidade das Meninas venha a ser representada como um paraíso – e que possui uma dimensão terrena mais específica atrelada às lideranças políticas do período. Posicionar a figura de Darcy Vargas ouvindo do alto os apelos dos pequeninos lhe dá uma dimensão gloriosa, quase como uma representante celeste e iluminada na Terra. Nesse sentido, toda a relação das classes populares e mesmo de seus mediadores com a elite política se dá sob o prisma de uma gratidão para com seus benfeitores e não de reivindicação, luta ou mesmo diálogo. Enquanto toda a dimensão de exaltação se dá na dimensão pública, todas as mágoas são restritas à esfera privada, identificadas com o melodrama. Seja o ódio representado no conflito sangrento que resulta em morte ou ainda a fúria anterior da protagonista quando de sua passagem pelo orfanato, seu desabafo quando destituída da direção do mesmo ou quando comenta ressentida sobre o fracasso de seu projeto. No plano subliminar, se há algo a ser removido, nem que seja sob a expressão da violência, é a falta de interesse pelas pessoas comuns e pelo povo então associado à Primeira República. Com relação às novas diretrizes instituídas, uma representação que apenas cabe docilidade, sorrisos, gratidão, esperança e utopia.

Mesmo abdicando da paixão como tema, é aqui que se encontram mais explicitados o maniqueísmo polar entre figuras do mal e do bem, assim como a vitimização e a dimensão do olhar para uma determinada cena como intensificador do elemento dramático. Da mesma maneira, em nenhum outro filme a protagonista necessita enfrentar tantos obstáculos.

Na composição dessa polaridade os valores humanistas são considerados pelo narrador como desinteressados, emancipatórios, libertários, piedosos e patrióticos enquanto os dos vilões são marcadamente financeiros, afetados por uma materialidade sempre vista como corrupta. Exemplos da primeira cepa são a postura de Vitória

procurando atenuar injustiças contra uma companheira que não se encontra com a saúde correspondente para a atividade exigida enquanto ainda internada ou sua postura generosa e amiga diante da completa impessoalidade e rigor da postura corporal anterior exigida das internadas, em que as mesmas chegavam a se tratar por números e não por seus nomes. Já a última visão de mundo é exemplificada didaticamente pelas já comentadas seqüências em que a diretora do orfanato conta avidamente seu dinheiro às 3 horas da manhã ou a que sua assistente não contém o espanto e a alegria diante da quantia que será doada à instituição. E igualmente pela rival asilada de Vitória, que notadamente conquista certas benesses junto aos funcionários da instituição para efetivar o papel de “informante”.

Porém, tal estratégia vai além da configuração desses valores polares e maniqueístas em determinados personagens, fazendo jus ao que Brooks (1995: 36-7) chama de “retórica do melodrama”, ou seja, os personagens, no caso aqui representado sobretudo pela protagonista, precisam não somente encarnar tais valores como explicitá-los verbalmente através de abstrações morais não somente sobre os outros como sobre si próprios. Vitória assim o faz em diversos momentos do filme. Seja quando exclama “canalhas” duas vezes seguidas, para explicitar sua indignação com a narrativa que lhe foi contada por Dora de sua violação por jovens ricos ou quando se dirige, em seu discurso para todos os personagens em cena do filme que “foi aqui [no orfanato] que eu guardei um ódio surdo contra todas as infâmias”, para explicitar de onde veio o suporte maior para sua missão civilizadora junto às suas “aves sem ninho”. E sobre si, própria, ela exclamará: “Vitória, um exemplo a ser seguido.” Algo que também se fará presente na necessária ode às virtudes morais que o discurso final de Vitória deixará por demais enfático, enquanto representação do sublime.

A trilha musical, como já assinalado em determinadas seqüências, procura funcionar como elemento a acentuar o que potencialmente há de dramático ou cômico nas mesmas. No momento em que Vitória se encontra aprisionada na “cela de reflexão”, por exemplo, o narrador segue à opção de abdicar de qualquer outro elemento sonoro que não a música para acentuar o cenário lúgubre, úmido, escuro e com ratos e rãs. O ritmo da música também procura acompanhar os passos da Vitória fugitiva, mais dinâmica quando suas pernas se movem mais agilmente, mais lenta quando ela já demonstra igualmente sinais de fadiga. Há um breve comentário musical que pretende acentuar a dimensão

pretensamente cômica do encontro entre Felipe Macedo, o enviado do Orfanato das Acácias e Léo, na Universidade do Brasil. E não se deve esquecer seja a seqüência do chorinho, em que a música procura interagir com o ritmo da duração dos planos do piquenique dos universitários, seja posteriormente a canção chorosa em que a letra faz menção à necessidade de não se dizer adeus, algo que Léo afirmara há pouco para Vitória diante de sua emocionada despedida do grupo.

O mesmo pode ser dito do trabalho de câmera, muitas vezes atrelado ao tema musical, que irá ressaltar o efeito dramático. Há uma preocupação do narrador em apresentar uma fluência visual maior que a média do cinema brasileiro de então e, mesmo, de apresentar momentos de um certo virtuosismo, como o que a câmera acompanha estremecida a corrida pelas escadas provocada pela descoberta da fuga de Vitória, ajudando a configurar um momento de sobressalto.

E ainda o mesmo se aplicaria para certas opções de montagem já devidamente contempladas, no corpo do texto, como as referentes às seqüências iniciais ou da catarse da protagonista quando de seu confronto com a Presidenta.

Tampouco podem ser esquecidos o elemento de confinamento, um dos pilares da construção da narrativa melodramática clássica. O confinamento espacial, no melodrama clássico, encontra-se associado com o aprisionamento dos valores morais da pureza, honestidade, liberdade e democracia, sendo seu oposto a atitude revolucionária de libertação (Brooks, 1995: 50) tal como representada na Queda da Bastilha. No caso do filme, por mais imperativa que seja a lógica melodramática em que as abstrações morais não permitem uma associação maior com a realidade cotidiana, pode-se pensar numa estratégia semelhante. A partir do momento em que o filme associa um novo momento de emancipação a um correspondente novo regime político vigente no país, pode-se pensar que o claustro e o sofrimento do qual foi acometida Vitória e suas companheiras representaria uma visão de mundo ainda atrelada a conceitos antigos de punição e desvalorização do ser humano, cuja associação seria o período histórico anterior, a I República. A contrapartida que proporcionará uma “redenção” nas vítimas da clausura se dará, não por acaso, através do caráter utilitário do trabalho e de uma moralidade

patriótica, enquanto a motivação anterior se restringia ao interesse financeiro edificado sobre a hipocrisia moral.

Porém, elementos da *mise-en-scène* como a própria cenografia carregada e a quase absoluta ausência de tomadas externas acabará tornando, de certo modo, retórica essa libertação do mundo da clausura. Nenhuma das medidas humanizadoras com relação às internadas ocorre, ao final de contas, fora dos muros da instituição asilar. Vitória, por exemplo, chama seus amigos para se apresentarem no orfanato. Ainda que faça menção a irem “à cidade” para compra dos novos uniformes, nenhuma imagem vem efetivar tal sentença. E, mesmo a sequência-chave das garotas inseridas docilmente no mercado de trabalho, que pretende coroar a ilustração do quanto Vitória proporcionou de abertura para o mundo, acaba tendo seu efeito dramático bastante limitado frente à evidente imposição de uma “coreografia” estilizada de gestos que não parece ir além de uma pálida “encenação” do que seria esse “futuro amplo” para as jovens, mesmo em se tratando de um gênero no período tão pouco afeito ao realismo. Ou seja, algo bastante posado em sua ânsia de fugir de cenários reais ou ao menos de planos mais amplos dos mesmos que corresponderiam aos de uma florista, de um hospital ou de um escritório, que mesmo involuntariamente poderiam trair uma dimensão de autenticidade e precariedade que se buscava fugir a qualquer custo, já desde a década de 1920, na crítica que era efetivada ao cinema não ficcional. Ao mesmo tempo, tal fragilidade na representação parece corresponder à perfeição a ausência de algo que demonstrasse de modo mais dramaticamente efetivo que retórico a possibilidade de profissionalização das garotas.

Mesmo sendo esse o filme que mais se aproxima dos clichês melodramáticos, não há como não destacar cenas “problemáticas” com relação a sua funcionalidade dramática, e isso se dá notadamente na sequência do conflito das internadas com os funcionários da instituição. A sequência é construída em ritmo menos realista que de farsa, próxima de representações da *slapstick comedy* (comédia pastelão) americana da época do cinema mudo (Ilustração 59), porém acaba, grotesca e abruptamente, resultando na morte de Rapadura (Ilustração 70)



Ilustração 59



Ilustração 60

Capítulo VI – Três Faces de Mulher/Nação

Gostaria de iniciar este capítulo final procurando sistematizar os pontos comuns e as diferenças na produção abordadas nos três últimos capítulos e que se encontrarão no cerne do que virá a ser discutido a seguir, tanto no que diz respeito a aspectos diegéticos quanto extra-diegéticos:

(a) Protagonistas mulheres de uma elite econômico-cultural e independentes;

A dimensão de gênero e de classe se afasta, via de regra, das representações de um Homem Novo nas produções alemãs e americanas contemporâneas. O fato de serem independentes, por sua vez, as afasta do receituário de Gustavo Capanema sobre a mulher, sobretudo fincado em valores como casamento e família. Conseqüentemente, também as afastam dos modelos de mulher representados pelos melodramas mexicanos da época, centrados na polaridade entre santa x prostituta.

(b) Mulheres com um claro projeto de melhoria nas condições de educação/trabalho das classes populares, cuja dimensão local não ofusca a pretensão de ser uma metáfora para a nação.

(c) Missão civilizadora também se estende para uma conscientização das elites “alienadas”, algo bastante explicitado em *Argila* e *Aves sem Ninho* e somente passível de uma leitura subliminar no caso de *Romance Proibido*.

(d) Associação nas preocupações de intervenção junto aos mais carentes (seja de trabalho, de arte, de educação) ou membros de sua própria classe social, em suas missões civilizadoras, de um enfático elemento patriótico

(e) Caráter autoritário dos projetos das protagonistas representado como democratizante e humanista em relação à equivalente figura de poder que as precedia (diretoria e profissionais do orfanato em *Aves sem Ninho*; Seixas, antigo proprietário da olaria em *Argila*; não ocorre contraposição pela inexistência de projeto anterior no caso de *Romance Proibido*, sendo o caráter autoritário mais significativamente representado pela própria ignorância e inércia dos cidadãos de Guarantan, evidente referência a um país

que conta com uma taxa de analfabetismo de 61,6%¹⁰²) e conseqüentemente, pelo atraso da comunidade);

(f) Utilização de recursos melodramáticos com maior ou menor intensidade, que vão desde tramas que utilizam o triângulo amoroso e a “paixão impossível”, assim como o maniqueísmo, a vitimização, o auto-sacrifício e o ressentimento através de mecanismos propriamente estilísticos como é o caso do uso da trilha sonora, dos planos subjetivos, do gestual dos atores e da montagem na amplificação de elementos dramáticos;

(g) Inserção em seus corpos narrativos de momentos de exaltação da arte e valores nacionais que fogem, em maior ou menor grau, do enredo;

(h) Pretensa valorização do popular com relação à produção cinematográfica anterior.

(i) Relação tensa entre estratégias melodramáticas (sobretudo, a paixão impossível) e uma representação coesa de nação esboçada pela narrativa. A exceção aqui sendo *Aves sem Ninho*, justamente por abdicar do tema da paixão¹⁰³.

6.1 Mulheres civilizadoras e a representação do popular

É curioso observar que nessa época político-cultural marcada pela inflexão do surgimento de um Homem Novo, se dê a construção nesses três filmes de três retratos de uma Nova Mulher, espelhos, em menor dimensão, do líder maior, chefe de Estado e representante mais simbolicamente carregado dos valores que compõem uma identidade nacional (Pereira, 2003). Ainda que tal espelhamento não ocorra de forma direta, até mesmo por conta da questão de gênero (nesse sentido, Vitória será um espelho em menor dimensão da primeira-dama) ou ocorra de maneira problemática (caso de Luciana e, em menor medida, de Gracia). Por outro lado, tampouco se pode deixar de relacionar tais missões civilizadoras com a já aludida tarefa pedagógica que deve ser levada em conta pelo próprio cinema, referida anteriormente. Nesse sentido, tais mulheres, ao menos potencialmente, seriam não só as personagens mais próximas de articularem um discurso coerente com os ideais dos narradores em questão quanto uma corporificação mesma do que era esperado do cinema com o auxílio do Estado: a educação das massas.

¹⁰² Dados do Censo Demográfico de 1940 presentes em Revista USP, São Paulo (28): 110-121, dez. 95 – fev. 96.

¹⁰³ Aqui o tema da paixão trágica e da traição se restringe à peça que é encenada dentro do filme.

Pode-se pensá-las, portanto, não apenas enquanto representações simbólicas e grandemente idealizadas das lideranças máximas da nação quanto do papel que era esperado do próprio cinema.

Tais “figuras civilizadoras” femininas vão de encontro à ordem moral e social instituída em defesa de novas idéias a respeito de trabalho, educação e relações de poder. Luciana, que une sua paixão por uma arte autenticamente nacional com os trabalhadores de uma cerâmica, pretendendo provocar uma melhor qualidade de vida para seus trabalhadores ao mesmo tempo em que busca a valorização da arte brasileira. Vitória, que consegue ver reconhecido o seu esforço por transformar os verdadeiros depósitos de meninas sem qualquer atenção em um centro de educação profissional que possibilitou a (re) inserção das garotas no mundo social extramuros. Gracia, que transformou uma comunidade sem escola no município com menor taxa de alfabetização do estado. Não por acaso duas delas professoras, porém mais que isso, já que orquestradoras em boa parte da proposta pedagógica a qual se engajam, o que também pode ser aplicado a Luciana que possui entre seus planos, como visto, uma pretensão de criar uma escola para os filhos dos operários.

Deve-se acrescentar que há todo um contexto social de mudanças com relação à situação da mulher na sociedade brasileira contemporânea à produção dos filmes, como descreve Pessoa (2002: 158):

Em fevereiro de 1932 Getúlio Vargas decreta a nova lei eleitoral que convoca eleições para uma Assembléia Constituinte. Essa lei traz importantes inovações como o voto secreto, a Justiça Eleitoral e a extensão do voto às mulheres.

O direito de voto, há tempos reivindicado pelo movimento feminista, chega para reconhecer o espaço social e político que as mulheres vinham aos poucos conquistando. Mulheres se projetam nas letras e nas artes, como Gilka Machado e Tarsila do Amaral. Nas ciências, a etnógrafa Heloísa Alberto Torres e a engenheira Carmen Portinho chamam a atenção. E mesmo na política elas formulam novas bases para a inserção social da mulher a exemplo dos trabalhos de Maria Lacerda de Moura, que questiona e se opõe às concepções burguesas de sexo e amor.

As mulheres rompem as restrições sociais e os espaços públicos. Colégios tradicionais como o Pedro II abrem-se para o sexo feminino que passa a freqüentar as boates e expor o corpo nas praias.

Porém, ainda assim as mulheres que se destacam nos mais diversos campos ainda são exceção, do mesmo modo que as protagonistas dos filmes em questão, e invariavelmente oriundas da elite econômica, diferenciando-se portanto das figuras do Homem Novo idealizadas pelo cinema alemão ou americano contemporâneos, onde é a figura do “homem comum” que ganha proeminência. Até mesmo Vitória, oriunda de um estrato social inferior, somente consegue instrumentalizar o polimento que a diferencia das outras personagens após ser acolhida por uma família da elite cultural. Enquanto no cinema alemão tais representações se detinham sobretudo em camponeses, representantes mais próximos da cultura de fundação da nação que os seus compatriotas citadinos, mais permeáveis a um nefasto cosmopolitismo, no americano são homens igualmente oriundos de pequenas vilas e de classe econômica pouco favorecida, ainda portadores da moral original dos pais fundadores da nação, como nos filmes de Frank Capra, que ganham primeiro plano.

Nesse sentido, sobretudo o modelo de homem comum americano é construído sobre um padrão social bem mais realista, apresentando suas privações econômicas. Já a visão dos mesmos na produção em que me detenho é não apenas coadjuvante ou mesmo próximo de uma mera figuração quanto longe de sofrerem qualquer privação econômica mais premente. Quando tal ocorre como, por exemplo, com as internadas de *Aves sem Ninho*, destituídas de uma assistência social digna ou com os analfabetos de Guantanamo, tais privações serão prontamente sanadas por mulheres que são verdadeiras deificações dos projetos governamentais em suas respectivas áreas. Porém, ao contrário das produções européias e norte-americanas contemporâneas é bastante significativo que, no caso brasileiro, tal motivação para uma melhora na qualidade de vida não parta dos próprios personagens acometidos pelas privações e sim por membros de uma elite econômica e cultural que se sentem com um “dever moral” de assistir aos mais necessitados, demonstrando assim toda sua magnitude moral. Nesse sentido, talvez seja fundamental para tal orquestração a presença de protagonistas mulheres, aliciando um dos pilares da construção sobre a representação feminina, o de figura provedora, a própria expressão de uma elite providencial para com os menos necessitados.

Cumprido ressaltar que embora tais filmes cumpram com o seu propósito de uma representação sobre o popular mais digna que normalmente evocados anteriormente pelo

cinema brasileiro, tal dignidade é instituída a partir de uma representação do povo tanto passiva quanto artificiosa, já que digna de um padrão de vida muito mais elevado que na vida real, sendo a última característica presente notadamente em *Argila*. Assim, as únicas personagens “do povo” nos três filmes que vão além da mera coadjuvância que são Gilberto e, em menor medida, Marina, são justamente as mais “polidas” e próximas de uma representação ao menos da classe média. No mais, os personagens populares são apresentados menos como porta-vozes de suas próprias insuficiências ou de sua reserva ética-moral como, por exemplo, em *Vinhas da Ira*, de John Ford, produção norte-americana contemporânea (1940), que vítimas da ausência de políticas sociais ou beneficiados pelas mesmas. No último caso, apenas reagem através do ressentimento lacrimoso, como no sofrimento de Vitória em seu calabouço ou de Gilberto diante do patrão explorador e insensível, sendo uma exceção digna de nota o conflito que as órfãs empreendem contra todos os funcionários da instituição após a demissão de Vitória.

Enquanto coadjuvantes alguns tipos populares são bastante dignos de nota, como é o caso do similar de Jeca Tatu apresentado em *Romance Proibido*, no personagem do criador de cavalos. Torna-se quase didática a transformação de um representante da ignorância e do atraso em alguém que reconhece gradualmente o valor da educação. Assim, a representação inicialmente “negativa” do popular, no caso em questão, acaba sendo ressignificada, transformando-se de ignorante e grosso em um simpático colaborador da missão civilizadora empreendida por Gracia.

Uma outra visão do popular, mais sofisticada, foi pensada para o personagem de Seu João Antônio, o pai de Marina em *Argila*. No momento em que vai se encontrar com Luciana para discutir a respeito do roubo do maracá pelo seu filho, sua postura servil evidentemente esconde uma estratégia de convencimento de alguém que se encontra em um plano hierárquico evidentemente superior em termos econômicos e culturais. Tal estratégia demonstra, no final das contas, ser vitoriosa, pois é justamente através dela que Luciana decide abandonar sua relação com Gilberto. A disparidade entre a representação desses dois tipos populares apresentadas pelos filmes em questão é ainda mais realçada, em termos intertextuais, quando se leva em conta que ambos foram vividos pelo mesmo ator, J. Silveira.

A estratégia esboçada de maneira geral pela produção em questão parece radicalizar a própria diretiva “oficial” das lideranças culturais de valorizar o elemento popular, desde que devidamente “neutralizado” e “domesticado” Nesse sentido, pode-se afirmar que a diluição do elemento popular aqui se faz de tal modo que quase não se chega a divisar de fato o processo de valorização que sofreu práticas étnicas eminentes da cultura negra, tais como o samba e a capoeira, ainda quando devidamente domesticadas e ressignificadas, de grandemente marginalizadas a símbolos nacionais (Stam: 1999: 80), empreendida pelo regime de Vargas. Nos filmes em questão a representação negra praticamente inexistente¹⁰⁴. E a representação do popular em geral, quando presente, deve ser atrelada a uma referência pretensamente erudita que lhe autentique valor, como na seqüência do balé inspirado em Alberto Nepomuceno ou na dança indígena coreografada por Anita Otero. Quando não, ela é apresentada no mínimo como ambígua. Nenhuma das produções, por exemplo, ignora o samba. Em *Argila* ele surge na trilha sonora de um modo um tanto quanto deslocado no momento em que Gilberto trabalha em seu laboratório. Porém, a canção que se torna recorrente na trilha sonora do filme é a *Canção de Romeu*, que busca uma seriedade e um expressão de sentimentalidade romântica distante dos “sambinhas moleques” criticados pela imprensa. Em *Romance Proibido*, quando se canta um samba, ele divide os gostos de Gracia e Carlos. *Aves sem Ninho* talvez seja o filme no qual o samba ganha um destaque um pouco maior. No momento da comemoração do final de curso de Vitória e seus amigos, em que ocorre inclusive um momento de dança bastante sensualista para os padrões da produção em questão e que tampouco se incorpora entre os flagrantes de intimidade ou dubiedade utilizados pelo narrador como estratégia para apimentar a morna sexualidade de seus personagens. Porém, deve-se lembrar que se em *Argila* ele somente se faz presente na banda sonora, nos outros dois filmes ele é interpretado por cantores e músicos brancos.

As representações do “negro” nesses filmes, aliás, seguem bem aproximadamente o padrão reservado às figuras marginais da sociedade na qual se enquadravam igualmente os homossexuais: ou são retratados de modo histriônico e/ou folclórico (a Babá em *Argila*, o personagem de Grande Othelo em *Romance Proibido*, a extrovertida e alegre Rapadura vivida por Elza Mendes em *Aves sem Ninho*) (Ilustração 1, Ilustrações 1 e 2, do capítulo 3,

¹⁰⁴ Algo que estaria presente em algumas outras produções das décadas de 1930 e 1940 como *Favela dos Meus Amores* (1935), de Humberto Mauro ou *Berlim na Batucada* (1944), de Luiz de Barros, ainda quando pano de fundo para as ações dos protagonistas brancos.

ilustração 3 respectivamente) ou são meros coadjuvantes sem o menor destaque, tal e qual o carteiro que entrega o telegrama ao início de *Romance Proibido*, sendo tratado com desdém pelo porteiro do colégio (Ilustração 2). Ou ainda se transformam em mártires a partir de uma situação que os redimirá deles próprios ou do grupo que os envolve (Rapadura em *Aves sem Ninho*) (Ilustração 59 do cap.5). E ainda há breves menções a sua participação na cultura brasileira, como na festa de São João em *Argila* (Cap. 4, ilustração 60) ou na menção ao cachimbo do Preto Velho em *Romance Proibido*. O que houver de dramático em tais personagens, essencialmente, somente se dará sob o signo de sua relevância para os protagonistas da trama e não enquanto drama intrínseco a eles próprios.



Ilustração 1



Ilustração 2



Ilustração 3

A coreografia inspirada em *Nepomuceno*, assim como a louvação que Luciana faz a certo momento de Gilberto, parecem se orientar antes para uma valorização da mestiçagem, sobretudo na figura do(a) mulato(a). Possibilidade de traduzir com maior sintonia o orgulho da congregação das raças formadoras da nação, no melhor estilo de Freyre, sendo esse um cinema de exaltação do “ligeiramente mulato” como evoca Stam (1999) em contraposição ao cinema ficcional povoado quase exclusivamente por brancos da década anterior. O elemento negro assim como o índio tal como representado na dança em *Argila* ficam ao fundo (Ilustração 4), ambos como percussionistas e coadjuvantes do elemento mestiço em destaque.



Ilustração 4

A ausência de tipos épicos seja do índio ou do sertanejo demonstra uma necessidade de maior aproximação com temas contemporâneos e, na medida do possível, realistas a seu modo. Enquanto um protagonista índio seria uma aproximação das adaptações da literatura

romântica da I República, o sertanejo, mesmo valorizado como o elemento nacional mais típico e conservador de nossa brasilidade por Roquette-Pinto, seguindo evidentemente a tradição que se filia a Euclides da Cunha, ainda se ressentia da ausência de uma dramaturgia sério-dramática.

Ironicamente, é o personagem de outra produção à qual Roquette-Pinto não foi colaborador, o do criador de cavalos em *Romance Proibido*, que poderia se esboçar algo como o potencial de aprendizado do tipo sertanejo. Porém, o ponto de partida aqui não é o do sertanejo como bravo, mas antes como Jeca. Mesmo operada a transformação empreendida pelo processo educacional, o personagem continua a ser observado pelo ângulo cômico mais que sério-dramático. Mais próximo de tentar algo do gênero, mesmo com resultados canhestros, foi a demonstração de resistência dos sertanejos acometidos pela seca em *Eterna Esperança* (1939), de Léo Marten.

Ao mesmo tempo essa dignificação do elemento popular se dá numa moldura bastante idealizada, em que tampouco os valores de produção que dizem respeito a aspectos como a já referida “fotogenia” ficam excluídos. Ou seja, ocorre de modo geral uma valorização do elemento popular em termos outros com que era anteriormente definido, sobretudo associado à vadiagem, ao álcool e à violência mas tampouco se descuida de um controle cerceador do universo diegético a ser retratado. Enquanto em *Argila*, os trabalhadores da cerâmica vivem em um padrão de vida bastante superior ao que se poderia supor, em *Aves sem Ninho* as vicissitudes que acometem a protagonista e suas companheiras ocorrem em um local praticamente neutro, já que por demais abstrato para ser situado em seus contornos geográficos mais precisos. Talvez reste a *Romance Proibido*, justamente o que mais pretende acentuar esse lado fotogênico da elite, igualmente uma representação da pobreza de forma mais realista em algumas cenas isoladas como a da reforma da casa que se tornará escola (Ilustração 5) ou da aula de catecismo ao ar livre. Há algo de precário nas instalações da futura escola (Ilustração 6), por exemplo, filmada em locação, que em nenhum momento se encontra presente em sua aproximação do real das outras produções, ainda que tal tenha se dado involuntariamente devido a dificuldades que digam respeito às próprias condições da produção em reconstruir tal espaço em estúdio. Presente também na modéstia da casa de Dona Zizinha, que hospedará Gracia. Realismo que também se encontra na fala envergonhada e na pouca articulação das raras crianças que

se escuta ao longo do filme, em contraposição aos empolados diálogos do filme de Roulien. Porém, tal “realismo” é exceção mais que regra e essa valorização do popular, idealizada e como que destacada de situações do cotidiano mais próximas das condições de sua experiência concreta, ainda que sob chave menor e evidentemente longe de pretensões épicas, soa quase tão artificiosa quanto fora, a seu tempo, o indianismo em nossa literatura.



Ilustração 5



Ilustração 6

De todo modo, vale lembrar que a construção do elemento popular está longe de unívoca nos três filmes. Nesse sentido, um filme como *Romance Proibido*, evidentemente ainda traz uma dimensão negativa do elemento popular, bastante próxima da representação defendida pelo próprio Gonzaga nas suas produções anteriores, como é o caso do enfrentamento de Carlos com os homens que, inadvertidamente, invadem a “sua” propriedade. A dimensão de antipatia e conflito quase “instintivo” entre membros de classes sociais opostas nada fica a dever à ideologia mais associada com o momento anterior, e ainda evidente em filmes como *Ganga Bruta* (1932), de Humberto Mauro, produzido pelo próprio Gonzaga. A força física do elemento burguês, no entanto, lá como

aqui, parece espelhar sua “superioridade moral”. Isso talvez em parte explique a vitória do último, apesar de numericamente em desvantagem. Não é necessário um grande esforço para que se construa uma identificação com o herói/protagonista burguês em detrimento da representação de populares que encarnam a vadiagem, a desordem, e são construídas como tipos propositalmente menos cativantes que antipáticos até mesmo em sua postura e comportamento físicos¹⁰⁵. É curioso pensar, nesse sentido, que embora os filmes procurem fazer uma apologia da união entre classes sociais diversas guiadas pela elite, tal empreitada acaba sempre concentrada em indivíduos que são representações da ideologia de segmentos dessa elite, mais que nos grupos sociais nos quais os mesmos se encontram inseridos. Luciana mesmo trazendo seus amigos para apreciar a arte de Marajó, aparentemente não consegue nenhum auxílio de seus próprios amigos ricos. Gracia se afasta por completo de seu meio social quando decide abandonar o Rio e até mesmo Vitória consegue, no máximo, que seu círculo de amigos apresente uma peça de teatro para “suas” órfãs. Tal estratégia, certamente deve visar a um caráter pedagógico que apresente a importância de membros já “conscientizados” dessa elite buscando convencer seus pares sobre a importância das “causas” que defendem, seja o do combate ao analfabetismo ou de uma escola mais humana, menos autoritária e voltada para o mercado de trabalho.

O princípio liberal do indivíduo como garantidor dos valores máximos da nação acaba soando mais verossímil nessas narrativas que o oposto, até mesmo quando se pensa o Estado como possibilidade de implementação do mesmo em *Aves sem Ninho*. Essa dimensão do Estado no caso em questão é quase abstrata de tão etérea, algo a ser louvado mas incorpóreo. Ausente enquanto apoio de qualquer investida levada a cabo por Luciana, em *Argila* – que, no máximo, intera-se de maiores informações através do Museu Nacional. Tampouco tem qualquer dimensão realista mais detalhada na cruzada de Gracia contra o analfabetismo, já que não a vemos, ao menos na metragem sobrevivente, fazendo concurso ou qualquer tipo de orientação de algum superior. A máquina estatal se torna então o ente

¹⁰⁵ Essa visão de mundo, evidentemente, transcendia Gonzaga e era bastante difundida nas primeiras décadas do século XX, assentando-se “no temor produzido pela aproximação dos homens livres pobres com os escravos” como faz menção Ferreira (2003: 83), sendo que “estes aos olhos da lei, eram a própria imagem de uma gente inútil que preferia ‘a malandragem ou a vadiagem, o vício e o crime, à disciplina do trabalho’”(Rocha apud Ferreira, 2003: 83) Quanto à ambigüidade com relação ao popular em *Romance Proibido*, pode ser pensada dentro da reflexão sobre as produções da Cinédia discutida por Gonçalves (2005), em que suas idéias anteriores de um Brasil defendidos na revista Cinearte, bastante semelhantes às descritas por Ferreira são mescladas às influências do ideário estado-novista.

que chega a ser nomeado de fato através dos concursos e nomeações referidas em *Romance Proibido* ou abertamente na figura de Dona Darcy Vargas em *Aves sem Ninho*, mas nunca entrevistado em seu cotidiano burocrático. Certamente a última opção, de cunho mais realista, levaria a uma abordagem pouco glamourosa diante das missões civilizadoras pessoais de suas heroínas, o que macularia a imagem sublimada e altamente idealizada das mesmas e da nação a que essa produção aspira.

É evidente, igualmente, que uma postura mais realista na representação do Estado ou em um grupo social levando a frente determinado projeto tampouco se prestaria à lógica melodramática, centrada sobretudo nas subjetividades e paixões individuais, o que enfraqueceria igualmente a ode a uma Nova Mulher, representação que aliás está longe de não possuir suas contradições.

Nesse sentido, todas as mudanças de um sistema social (e os melodramas são conhecidos por serem relacionados com períodos socialmente conturbados, como visto) mais amplo são vinculadas sobretudo à esfera doméstica, mesmo quando existam referências diretas ao papel do Estado.

Como referido anteriormente, a missão civilizadora levada adiante pelas protagonistas tem um interesse que transcende o elemento do povo, dirigindo-se a segmentos do próprio meio elitizado em que trafegam. Nesse sentido, é didática a operação que Vitória realiza em Léo, transformando-o de “frívolo” estudante de medicina que se deixa reprovar e pretende permanecer eternamente como estudante em alguém engajado na ampla missão social de transformar a realidade opressora dos orfanatos do país. Ou seja, quando a própria Vitória já se encontrava desencantada com a possibilidade de sucesso de sua empreitada, é justamente Léo quem irá sistematizar seu pensamento em um plano pedagógico que será aceito e deverá ser implementado em todo o país. No caso de Barrocas, ainda que o mesmo não se converta em admirador da arte marajoara, há um apelo para que o próprio espectador compartilhe do desprezo do narrador por esse personagem que não comunga dos valores nacionalistas. A frivolidade com que tal elite pouco receptiva a esses valores é representada é a da ojeriza ao trabalho, da falta de ideais, de festas vazias típicas do colunismo social (Ilustração 7). Luciana trará a dimensão da arte a esse vazio em suas recepções, algo que não ocorrerá com a breve caracterização da elite que literalmente

explora os menos afortunados como é o caso de *Aves sem Ninho*, em que as referências são unicamente dança, sexo, champanhe e carros luxuosos, ou seja uma diversão inconseqüente¹⁰⁶ (Ilustração 8), e ainda por cima às custas de um elemento popular, retratado como ingênuo e puro. Aliás, ainda que não se possa sentir o mesmo didatismo na contraposição entre uma elite alienada e outra partidária dos valores morais que são identificados como comuns à nação em *Aves sem Ninho* presente no filme de Mauro, não se pode esquecer, igualmente, o quão significativa é essa contraposição quando se pensa na pretensa similaridade nas trajetórias de Vitória e Dora. Enquanto a primeira foge do orfanato e encontra uma representação positiva dessa elite, que lhe proporcionará a educação e a possibilidade de crescimento individual que serão prerrogativas para sua própria ação civilizadora, a segunda possui o azar de ser acolhida por jovens irresponsáveis, preocupados literalmente apenas com seus próprios prazeres. Essa polaridade no retrato das elites não chega a ser trabalhado enquanto condenação ou valorização moral em *Romance Proibido*, que apenas retrata membros dessa elite festejando em ambientes luxuosos (Ilustração 9). No máximo se aponta para personagens com (Gracia) ou sem interesses (Tamara, Carlos) sociais sem o prisma moral vinculado a essa opção. A única moralidade que se apresenta polarizada nos eventos sociais dessa elite diz respeito menos a conflitos ideológicos do que a moralidade sexual, contrapondo eventos familiares, como a festa em que Carlos conhece Gracia e uma boate que é ponto para fortuitos encontros clandestinos. Polarização relativa, aliás, quando se pensa que Carlos frequenta ambos os ambientes.



¹⁰⁶ Representação da elite que voltará a ser evocada com bastante freqüência posteriormente no cinema brasileiro como pode ser percebido em filmes com propostas tão distantes quanto o episódio de Cinco Vezes Favela, *Zé da Cachorra* (1962), de Miguel Borges, *Bonitinha, mas Ordinária* (1964), de J.P. Carvalho ou *Terra em Transe* (1967), de Gláuber Rocha. No primeiro e no último caso certamente atreladas igualmente a uma representação da burguesia alienada.

Ilustração 7**Ilustração 8****Ilustração 9**

Do mesmo modo cumpre destacar, em maior ou menor grau, o quanto tais missões civilizadoras se encontram vinculadas, quase que automaticamente, ao elemento patriótico. Ou seja, é como se a partir do momento que as heroínas se interessassem por uma realidade distinta do seu círculo social e pretendessem realizar uma atividade interventora junto aos mesmos, a dimensão patriótica automaticamente fosse agregada a suas missões. A indistinção entre missão civilizadora e missão cívica, em que a ação de “civilizar”, ou seja dar “civilização”, “progresso, cultura, adiantamento”, tais como definidas no Aurélio, não fosse distinta do “civismo” que compreende como sinônimos “a devoção ao interesse público” e o “patriotismo”. Processo que não acompanhamos no caso de Luciana, pois já se encontra em curso desde o início da narrativa, que temos apenas notícia no caso de Gracia, pois se trata de um trecho do filme hoje desaparecido e sobre o qual a cartela deixa pouca possibilidade de especulação (“Desiludida, aceita uma nomeação para lecionar numa

cidadezinha distante, Guarantan”) e que, no caso de Vitória, dá-se efetivamente através dos livros, sendo que a sua influência é dada um nome concreto: Fernando de Azevedo.

Voltando à reflexão sobre o papel da mulher presente nesses filmes, torna-se ambígua a temporalidade em que se dá a constituição “concreta” dessa Nova Mulher, pois se como afirmado tais personagens se encontram mais próximas da exceção que da regra, na sociedade brasileira de então, a mensagem subliminar parece estar associada a uma assimilação de tais valores pela mulher brasileira no futuro. Como no caso, explícito, de *Aves sem Ninho*, que inicia justamente com uma cartela onde se lê: “Um poema simples para exaltação e estímulo da Mulher Brasileira de amanhã.” (Ilustração 10)

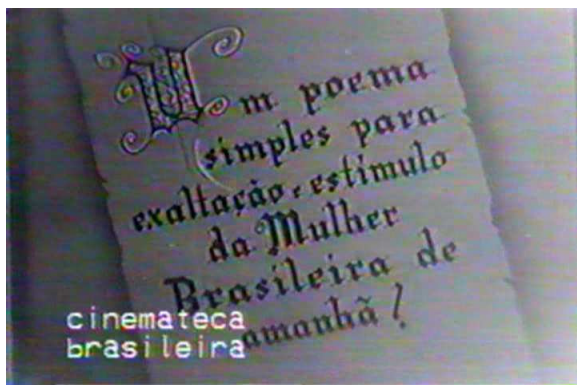


Ilustração 10

A leitura que os filmes colocam da posição da mulher se torna, nesse sentido, não só adiante da situação real vivenciada concretamente pelas mulheres brasileiras como adiante do papel que é reservado à mulher nos planos educacionais propostos por Gustavo Capanema à época, nos quais recebeu “tratamento especial”, em que a valorização do papel da família e de uma educação para a mulher dirigida a sua participação no núcleo familiar é que são enfatizados (Schwartzman, 1984: 108). Nos filmes, pelo contrário, foi observado que a família possui uma dimensão grandemente marginal na vida das protagonistas. Enquanto nenhuma referência é feita à existência de uma família no caso de Luciana e apenas uma tia no caso de Gracia, Vitória é órfã. Ainda que no caso das duas primeiras elas não somente não possuem família discriminada pelo narrador como ainda são uma séria ameaça à constituição de famílias mais “convencionais” de seus amados com noivas bem

mais tipicamente afinadas com o modelo da mulher “senhora do lar” representadas por Tamar e Marina.

A modernidade que tais heroínas conquistaram e que as faz tão distintas de uma sociedade ainda maciçamente fincada na valorização da figura feminina no que há de mais convencional, o dom da maternidade e da organização do espaço doméstico é apreciada novamente, no entanto, com certa ambigüidade. Pois se tal liberalidade conquistada pela mulher não demonstrar ir além de sua esfera pessoal e tampouco disposta a ir de encontro aos menos favorecidos se tornará vítima de seu próprio narcisismo, não ultrapassando a dimensão da frivolidade de seus círculos sociais, sobretudo nos casos de Luciana e Vitória. Tornar-se-á obrigatório, em maior ou menor medida, que as heroínas operacionalizem a legitimação de todos os valores que acreditam como fundamentais em termos de educação e arte, assim como a autonomia conquistada em seus respectivos meios em relação aos menos afortunados. Só assim tal “modernidade” deixará de ser apenas uma “encenação de salão” e se tornará motor da própria construção de uma nação mais sólida e inclusiva. Mesmo que tal operação exija uma boa parcela de auto-sacrifício.

6.2 O Auto-Sacrifício

Há um evidente preço a ser pago nessa cruzada civilizadora pela figura feminina nos melodramas que remonta a toda uma tradição literária e mesmo social¹⁰⁷ e está fortemente enraizada no imaginário cristão – sendo um de seus modelos mais sólidos (e não coincidentemente adaptado inúmeras vezes pelo cinema) Joana D’Arc, protótipo do auto-sacrifício feminino levado ao extremo, ou seja, a própria morte.

Rubío (2004: 40) afirma a respeito desse sacrifício que:

(...) implica sempre uma auto-anulação do desejo, quase exclusivamente do feminino, e constitui, portanto – além de evidência da ordem patriarcal – uma forma de masoquismo diletante, complacente auto-destruição perante uma recompensa final que significa o reconhecimento generalizado de sua boa fé.

O auto-sacrifício inclui uma postura que afasta as protagonistas dos filmes em questão do meio social do qual fazem parte em maior ou menor medida, representado

¹⁰⁷ Para uma avaliação histórica das mitologias de demonização e misoginia em relação à mulher cf. Delumeau (1993: 310-49).

como frívolo ou necessitado de uma orientação que abra seus olhos tanto para o potencial das classes sociais menos favorecidas quanto para sua própria responsabilidade nessa empreitada. Da mesma maneira que o interesse pela arte marajoara por parte de Luciana é ridicularizado por alguns de seus amigos, a menção ao trabalho de Vitória é tida como jocosa por parte de seus colegas de faculdade. Gracia, igualmente, parte de uma desilusão amorosa em meio ao círculo social elitizado que frequenta para o sacrificado ato de fundar uma escola numa comunidade completamente destituída de sistema educacional. E, quando novamente uma situação semelhante volta a ocorrer, não duvida em reiniciar o mesmo processo, partindo para uma cidade em situação ainda mais precária do que a que fora originalmente designada. Esse afastar de seu círculo social reflete uma motivação que as aproxima dos menos favorecidos economicamente, ecoando a própria mensagem ideológica bem afinada com os propósitos do governo Vargas¹⁰⁸. Porém, esse distanciamento do círculo social não é retratado sempre do mesmo modo. Embora em Vitória ele se dê de maneira sentimental, triste e chorosa, significando a representação do encerramento de um ciclo de sua vida, em Luciana ele se dá de uma tal maneira convicto, que será vivenciado como prazer e como opção eminentemente pessoal da própria. Porém, no caso de Luciana tal afastamento fica mais evidenciado no campo das idéias, já que as suas passam a antagonizar com os interesses do grupo com o qual convive e não deixará de conviver. Já com Gracia parece ocorrer o senso de estoicismo e resignação que talvez seja o mais próximo do evocado por Rubió.

Tal dimensão de auto-sacrifício, igualmente se estende para as próprias relações afetivas. Enquanto Vitória adia seu projeto de se aproximar de Léo até o final (Ilustração 11) (na peça teatral até mesmo o desfecho ela ainda pede mais tempo para se dedicar exclusivamente ao trabalho), Gracia simplesmente abdica de seus sentimentos por Carlos em prol da amiga e de sua missão como professora, o que Luciana igualmente fará em benefício da comunidade em *Argila*. Aliás, pode-se traçar um paralelo bastante evidente entre as seqüências de ruptura nos dois últimos filmes, que é bastante significativo das opções ou simplesmente dos resultados dramáticos conseguidos com as

¹⁰⁸ Curiosamente, voltará a ser motivação, sob significação ideológica diversa, quando os jovens cineastas do movimento do Cinema Novo, irão utilizar inúmeros exemplos de personagens da classe média se aproximando do “povo” e se engajando numa proposta emancipatória das classes menos favorecidas que somente será reavaliada após o golpe militar de 1964, numa série de filmes ácidos sobre a fragilidade das ilusões anteriores diante da repressão militar. Sobre esse momento cf. Carvalho (2004).

mesmas. Ainda que ambas as seqüências apresentem a situação do homem noivo de outra mulher que se aproxima com desejo de selar um compromisso com as protagonistas, sejam cabalmente recusados através de uma indiferença encenada (Ilustrações 12 e 13) e provoquem logo depois da recusa a reação de choro das mesmas (Ilustrações 14 e 15), os respectivos narradores a apresentaram de modo bem diverso. No caso de Mauro através de uma longa seqüência, que finaliza o filme a qual, tende a provocar um maior efeito, por conta de toda a construção anterior desse envolvimento afetivo de Luciana e Gilberto. Já em *Romance Proibido*, como visto, tal ruptura se dá de modo seco, ficando bem mais evidente o tom de ressentimento. Por mais que o narrador tente suavizar tal ressentimento, já que a narrativa continua, podendo amenizar a sensação de perda, não é exatamente o que ocorre. A expressão de Gracia quando se despede da família que a acolheu, de Roberto não apontam nesse sentido. Muito menos o último plano que possui uma motivação diegética mais evidente no qual aparece Gracia chorando. Cumpre atestar que o filme de Gonzaga não consegue provocar o mesmo grau de envolvimento e credibilidade mínimo que seja na situação em questão, já que praticamente não se constrói com êxito uma situação de tensão no triângulo amoroso – a ingênua do triângulo amoroso aqui fica apenas com a dimensão de pureza griffithneana, porém passa longe da brejeirice que igualmente compunha as figuras femininas tipicamente maureanas. Sua Tamar, por exemplo, sequer desconfia da relação amorosa vivida com Gracia, no máximo sentindo-se desconfiada quanto ao fato de Carlos amá-la ou não.



Ilustração 11



Ilustração 12



Ilustração 13



Ilustração 14



Ilustração 15

Ao representar exemplos de dignidade feminina que espelham as propostas político-pedagógicas e culturais das lideranças máximas da nação¹⁰⁹ nessas três mulheres, esses filmes pretendem acenar para o surgimento de uma Nova Mulher que, mesmo feminina e volúvel aos apelos da paixão – todas elas, como observado, fraquejam num determinado momento de suas trajetórias, recurso utilizado para humanizá-las – não se escusam em deixá-los em segundo plano diante de seus próprios ideais. Seguem, portanto, as regras do melodrama, para quem o amor produtivo deve se encontrar distanciado da paixão avassaladora, sendo essa uma ameaça à ordem estabelecida e aos mais caros ideais sublimados por suas protagonistas. A exceção aqui, naturalmente, é Vitória, cujo interesse por Léo e vice-versa está longe da paixão extremamente sexualizada e transgressora das outras duas. Tampouco existe em *Aves sem Ninho* qualquer vestígio de triângulo amoroso. O conflito maior aqui será

¹⁰⁹ Uma variação desses perfis grandemente idealizados pode ser vista numa série de produções que Mauro dirigiu para o INCE, sobre grandes “vultos” históricos da nação, tais como Rui Barbosa, Princesa Isabel (*O Despertar da Redentora*), Alberto Nepomuceno, os bandeirantes, etc., também passível de explicitar alguns dos valores a serem constituídos por esse Homem Novo, partindo da perspectiva histórica. Tal estratégia é semelhante, mas possui suas diferenças com a produção que analiso. Primeiro mesmo contendo encenações dramáticas ao estilo das reconstituições históricas é norteadas por um olhar documentarizante, enquanto não se pode falar propriamente de perfis heróicos na produção que estudo, que por sua vez são assumidamente ficcionais e situados no momento contemporâneo à realização das produções, portanto sem poderem fazer uso do engrandecimento de figuras de um passado histórico relativamente distante. Vale lembrar que alguns dos filmes dirigidos por Mauro acabavam involuntariamente se distanciando da proposta inicial de heroicização irrestrita, como demonstra Morettin (1998). Por outro lado essa valorização de personalidades célebres também era motivo recorrente do cinema alemão e americano contemporâneos, ainda que sob o viés ficcional. Com relação ao primeiro as grandes figuras históricas retratadas não foram muito distintas da produção nacional: poetas (Schiller); escultores (Andreas Schliter); cientistas (Paracelsus); homens de estado (Bismarck); exploradores (Carl Peters), entre outros, como demonstra Welch (1983: 147). Quanto ao segundo, é interessante pensar que tais biografias se encontravam menos vinculadas a personalidades nacionais (caso de *A Mocidade de Lincoln*, de 1939) que estrangeiras como *A História de Louis Pasteur* (1936) e *A Vida de Emile Zola* (1937).

enfrentado na esfera do trabalho, sendo as relações afetivas completamente secundarizadas. Não é coincidência, portanto, que não só o final acene para uma concretização da relação do casal Léo e Vitória, quanto tal opção acabe não pondo em risco a própria sutura ideológica otimista esboçada ao longo da trama com o mal-estar e ressentimento das heroínas dos outros dois filmes.

Já Luciana é o exemplo mais radical de expressão de paixão e sexualidade do início ao final da narrativa, daí também ser a trama de *Argila* a mais tensa e que menos se adequa a uma visão conciliatória da nação. Cumpre enfatizar, o que não é pouco, sobre a relação entre Luciana e Gilberto, como sendo a única ocorrida entre membros de classes sociais diferenciadas e que Luciana é, igualmente, a única que não abre mão de tentar levar ao mesmo tempo sua missão civilizadora e sua paixão sexual. Gracia, ao início retratada de um modo quase tão sexualizado quanto Luciana, a partir do momento que se vê rejeitada por seu amor, passa a se transformar numa figura dessexualizada e sem ânimo para mais nada que não seja, quando muito, a sua própria missão pedagógica. Vitória, por sua vez, sinaliza enfaticamente para Léo o momento em que poderão se aproximar e, evidentemente, tal momento não compreende qualquer risco de ameaçar o projeto da mesma e tampouco será vislumbrado de modo mais efetivo no eixo narrativo.

De qualquer modo, até mesmo um filme como *Aves sem Ninho*, aparentemente teve problemas com o governo Vargas justamente ao acentuar alguns dos elementos melodramáticos, como o sofrimento das garotas no orfanato e o conflito que resulta em morte, o que demonstra que em todos os três filmes elementos do melodrama acabaram entrando em choque com a visão de mundo a ser idealizada pelo próprio Estado. Curiosamente enquanto em *Romance Proibido* e *Argila*, embora aparentemente mais laudatórios, tal dimensão de choque com uma visão mais unificadora da nação se dá a nível mais subliminar, em *Aves sem Ninho* parece se dar justamente o oposto. Ou seja, apresenta conflitos de forma mais explícita mas também soluções de uma harmonia final menos inverossímil que as apresentadas nas duas outras narrativas.

O ressentimento pode ser um motor fundamental para a realização do auto-sacrifício. Seja quando ele é a fonte da verdadeira existência da personagem, como é o caso de Vitória, decididamente disposta a não esquecer o que vivenciou nos tempos de

orfanato (“Aquilo ficará no meu sangue como um veneno a vida inteira”), impedindo que ela contraia uma relação com seu pretendente. Ou ainda quando ele é justamente o fruto da recusa do ente amado e de seu envolvimento com uma terceira pessoa, como é o caso de Gracia. Em ambos os casos, no entanto, ele não apenas motivará o auto-sacrifício quanto será fundamental para a concretização do próprio projeto pedagógico das protagonistas. A afetividade em contraposição à esfera do trabalho, quase nunca vivenciada plenamente e sem sobressaltos, demonstra o difícil trânsito entre o público e o particular, indivíduo e sociedade na vida dessas mulheres.

O auto-sacrifício parece soar, ao final de contas, mais positivo para Vitória que para Gracia ou Luciana. Enquanto no caso de Luciana não chegamos a divisar de fato que fim levou seu projeto com a cerâmica marajoara de um modo mais conclusivo, Gracia chega a expressar que “o professor é um criador que nunca se apodera de sua criação.” Para além do evidente desejo de domínio expresso pela frase se encontra o fato de que, mesmo tendo realizado mudanças que levaram a transformação radical da situação da educação no município, Gracia não se contenta com o fato de possuir um retorno rápido das benfeitorias que realizou. Algo que no plano narrativo pode ser reforçado pelo fato de ensinar a crianças, cujo desenvolvimento para uma “vida útil” ainda se encontra bastante distante. E que o narrador sequer faz questão de enfatizar, não introduzindo qualquer manifestação de conclusão de curso ou de agradecimento das famílias que ateste a importância do “criador”. Sem dúvida, é bem diverso do que oferece *Aves sem Ninho*, que no seu epílogo não deixará de apresentar suas jovens órfãs já perfeitamente sintonizadas com suas profissões, demonstrando uma relação da concretização da missão civilizadora de modo mais fechado.

6.3 Figuras de Poder

A relação com o poder exercida pelas três protagonistas dos filmes em questão é diferenciada em cada caso. A personagem de Luciana talvez seja a que mais se aproxime do que a propaganda política da época acentuava na construção do mito de Vargas. Apesar de toda sua proposta de melhoria na qualidade de vida dos trabalhadores da olaria, apontando para uma dimensão de trabalho e de futuro de horizontes bem mais amplos que o padrão anterior, já foi observado o quanto impessoalizada e distanciada se

tornou essa relação. Há uma dimensão autoritária evidente no projeto empreendido por Luciana, assim como no de Vitória em relação às suas órfãs ou de Gracia com relação a seus alunos. Não fica, em nenhum momento, visível a colaboração real de outros partícipes. As figuras mais próximas de representarem esse papel, os pretendentes a namorados de Luciana e Vitória, apenas asseguram que a concretização do projeto inicial seja efetivada em termos práticos. Ocorre, no entanto, uma nítida diferença no modo como ambas lidam com o que seria a imagem do “povo”. Luciana praticamente se isola em seu escritório e não acompanha os primeiros passos que irão forjar o seu projeto. Sua postura generosa, porém distanciada (Ilustração 16), deixando que os arroubos de emoção somente se concretizem entre seus pares e, no máximo, com seu “cúmplice” oriundo do meio operário, Gilberto, é bem distinta da proximidade e da cumplicidade da qual Vitória faz uso para conquistar as garotas rebeldes do orfanato (Ilustração 17).



Ilustração 16



Ilustração 17

Já no plano afetivo é nítido o quanto Luciana e Vitória são figuras que transformam seus pares em meros coadjuvantes, infantilizados e mesmo guiados pelas diretrizes apontadas por elas. São elas que orientam as ações efetivadas no plano do trabalho e também que norteiam o grau de envolvimento afetivo dos homens. A visível exceção aqui parece ser a de *Romance Proibido*, bem mais afinado com os valores de seu próprio narrador. Dos pares em questão, Carlos não somente não compartilha dos ideais de Gracia e não demonstra menor interesse por sua atividade pedagógica quando a reencontra, como decide, ele próprio, romper com Gracia em um primeiro momento. Sua proximidade com uma figura masculina mais convencionalmente dominante e viril, ausente em Gilberto e Léo (interpretados, inclusive, pelo mesmo Celso Guimarães) se faz presente tanto na opção da escolha do ator, fisicamente mais robusto e menos simpático e adocicado quanto nas atitudes empreendidas pelo personagem, que vence os dois enfrentamentos físicos nos quais se envolve ao longo da narrativa. Dos três personagens masculinos em questão, é o único em que a atração sexual se dá sem uma correspondente admiração pelas conquistas e projetos de sua amada. De fato, já no momento de sua apresentação ao espectador é a sua fama de *playboy* que é ressaltada, ao contrário da perícia na atividade que desenvolve como em Gilberto ou de uma certa inclinação artística e carisma social com Léo.

Tampouco seria difícil encontrar momentos exemplares em que se percebe Gracia como figura de autoridade. Aliás, talvez ela seja a única das três personagens em que fica vislumbrado um distanciamento entre o discurso público e o da intimidade. Há um evidente descompasso nas duas posturas. Uma certa acidez e mesmo mofa com relação a sua própria atividade que diverge do idealismo também onipresente na esfera doméstica em Luciana e, principalmente, Vitória.

Ainda que eminentemente autoritárias, as protagonistas dos filmes em questão possuem o papel de se contrapor à autoridade que é vislumbrada como hipócrita ou perniciososa pelos narradores. É a autoridade turrona e ignorante de Seixas em *Argila*, que não abre mão de sua produção nem depois de tê-la vendida a Luciana (Ilustração 18), mas também a hipocrisia moral das funcionárias do orfanato em *Aves sem Ninho*

(Ilustração 19) ou, de modo mais abreviado, a da perceptora do internato feminino em que se encontram Tamar e Gracia em *Romance Proibido* (Ilustração 20). A certo momento, logo depois de lhes ter ralhado uma lição de moral, a mesma deixa cair um livro cujo título é *As Aventuras de Don Juan*, compondo um clichê da mulher solteira neurótica e mal humorada, figura que o narrador não percebe se tornar bastante próxima de sua própria personagem-chave, Gracia.



Ilustração 18



Ilustração 19



Ilustração 20

6.4 O Trabalho

Quanto à dimensão do trabalho, pode-se pensar numa dimensão sentimentalizada e tipicamente melodramática das relações produtivas em um filme como *Aves sem Ninho* que, embora longe de ser seu interesse principal, sugere que aos trabalhadores devemos lançar um olhar de piedade, já que portadores de uma “tristeza ancestral”, demonstrando um viés hereditário não de todo incompatível com uma estrutura social pouco permeável às mudanças de status social por parte dos indivíduos. Com toda a dimensão igualmente paternalista endereçada ao trabalho, *Argila*, ao menos aponta para situações de conflito entre patrão e trabalhador, mesmo que situada numa esfera que pertence a uma ideologia incompatível com a dos “novos tempos” representada por Luciana e, detalhe fundamental, perpetrada por um português.

A relação dos personagens com seus próprios projetos “civilizatórios” também é diferenciada. Para Gracia o trabalho é expresso como, sobretudo, um “dever”, ainda que evidentemente exista forte engajamento e idealismo embutidos nesse dever. Gracia pode ser pensada, nesse ponto, como em extrema oposição às figuras de Luciana e ainda mais Vitória, pois é uma personagem que foge de uma das regras de ouro do melodrama: a que o personagem deve expressar o máximo possível, seja através do verbo ou do próprio corpo¹¹⁰ o que sente e pensa diante das situações vividas e das injustiças do mundo. Assim, ainda que a trama de *Romance Proibido* seja provavelmente a que se

¹¹⁰ Uma outra possibilidade de expressão se dá através da própria *mise en scène*, que inclui a utilização das cores, os cenários, e a composição do quadro, como Elsaesser (1987: 52) comenta a respeito do melodrama clássico norte-americano, sobretudo os filmes de Douglas Sirk, sutileza que não chega a ocorrer nos filmes em que me detenho. Trata-se evidentemente de uma postura em que a habitual expressividade gestual e verbal das emoções, típica do melodrama, desloca-se de modo sublimado para a *mise en scène*.

expresse de modo mais tosco, a não identidade entre sentimentos e fala se encontra presente em vários momentos de sua heroína, o que não deixa de trazer uma potencial sofisticação psicológica involuntária à construção da mesma. A dimensão de dever em Gracia, poderia se adjetivar de modo equivalente o projeto para Vitória como “missão” e para Luciana como “capricho”. Gracia, no final de contas, é a única que se desloca radicalmente de seu meio elitizado para se inserir no meio popular, o que não ocorre com Luciana, que continua a frequentar o seu círculo social, ainda que com menos atenção do que anteriormente. Quanto a Vitória, pode-se falar de um ajuste de contas com seu próprio passado e do retorno a uma cena que conhece muito bem, por tê-la vivenciado ela própria, mas que não implica em rompimento com seu meio social de modo mais definitivo, o que a insinuação de casamento com Léo ao final deixa mais que evidente. Em Gracia, portanto, é que se torna menos verossímil essa súbita guinada da alienação para o comprometimento social, ainda que exista toda uma longa tradição que já vem da literatura que relacione o amor não correspondido à reviravoltas radicais como o do ingresso em um convento. Aqui é a nação ao invés da igreja a que é direcionada, ao menos superficialmente, essa paixão.

6.5 A Instrumentalização da Arte e da Educação

A arte, tal como a educação, não deve ser um fim em si própria, mas servir como instrumento pedagógico junto aos mais necessitados. Essa mensagem pedagógica pode ser abertamente nacionalista como é o caso da cerâmica marajoara em *Argila* (Ilustração 21) ou simplesmente um instrumento de diversão aliado à cultura junto aos mais necessitados, como na peça encenada pelos amigos de Vitória em *Aves sem Ninho* (Ilustração 22). Em ambos os casos, trata-se de levar a arte “onde o povo está”, como se esse povo não fosse capaz de produzir e consumir arte por si próprio. Trata-se dessa dimensão do povo que iguala “órfãos” e “trabalhadores” na mesma carência, inclusive cultural. Algo que também pode ser pensado na mesma chave com relação às pobres crianças de Guarantan para as quais Gracia pretende exhibir um filme. Porém, essa dimensão da arte como instrumento de difusão de cultura não se restringe às classes despossuídas. Em *Romance Proibido* e *Argila* ela também é endereçada às próprias elites europeizadas, ainda que através de estratégias diferenciadas. No caso do último, a seqüência da dança e da música indígenas é uma evidente demonstração de mais um

esforço por parte de Luciana de “desalienar” seus amigos, enquanto no primeiro se trata da simples exibição de um número musical em um clube noturno. Enquanto no primeiro, a dimensão pedagógica é ressaltada pela própria presença dos convidados da festa observando a apresentação, no filme de Gonzaga nem sequer se inserem planos dos personagens assistindo a apresentação do número musical baseado em Nepomuceno. Não importa aqui, se a não inclusão de tais planos se deu por conta da própria precariedade da produção. O que fica patente, no final das contas, é que tal dimensão didática não é imputada à elite burguesa como no filme de Mauro, parecendo que a preocupação do narrador se dirige mais ao espectador que ao universo diegético em questão. Essa, como outras opções narrativas de Gonzaga sugere haver a tentativa de evitar uma propaganda por demais explícita, procurando diluí-la de modo mais “orgânico” com relação ao restante da narrativa, o que não deixa de ser coerente com o modelo de cinema que mais lhe entusiasmava, o de Hollywood. Pretensão, aliás, não conseguida, quando se leva em conta o quão estranha é tal seqüência em relação ao restante do filme, como analisado.

Ilustração 21



Ilustração 22

6.7 Há que louvar a Nação

A arte arraigadamente nacionalista tem sido freqüentemente associada a um convencionalismo formal, enquanto as expressões artísticas voltadas à experimentação narrativa e estética têm sido normalmente vinculadas a um pretense desenraizamento e cosmopolitismo.

Algumas das repostas mais comuns dadas por esses artistas mais próximos da definição de “nacionalistas” ou “regionalistas” quando se viam confrontados com críticas à pobreza estética de suas obras era que a defesa dos interesses nacionais se tornava muito mais premente. Como quando o escritor colombiano José Eustácio Rivera (1889-1928), nem se dá ao trabalho de entrar no mérito da questão estética, reagindo às críticas de um leitor sobre a “deselegância” de seu livro através de um inflamado discurso cívico:

Como pode o senhor ter deixado de perceber o objetivo patriótico e humanitário que guia este romance? E porque não juntou sua voz à minha em defesa de tantas pessoas escravizadas em seu próprio país? (...) Deus sabe que, quando estava escrevendo meu livro, não tinha outro motivo a não ser salvar as almas infelizes cuja prisão é a selva.” (Rivera apud Sommer, 2004: 316)

De certa forma, tal literatura, eminentemente melodramática vai na contra-mão da leitura que se tornou padrão com o pós-estruturalismo, denunciando um significante que não dá conta do significado (Gledhill, 1987: 33), esse sim, muito mais digno de consideração por seus ideais nacionais.

Nada de muito diverso do panorama cultural brasileiro. Mesmo quando se observam movimentos culturais de exceção, que tendiam a unir uma discussão sobre a identidade nacional aliada à pesquisa formal, não faltaram críticas de tom nacionalista aos que acreditavam que se tratava de uma importação cultural displicente com os valores autenticamente nacionais. Segue essa trilha o tom irônico com que Freyre (1967) cita certos artistas associados ao movimento modernista de 1922. Ou, para ficarmos em exemplos mais próximos de nossos interesses, a desconfiança nutrida pelos ideólogos cepecistas para com a estética cinema-novista, exemplificada na célebre querela entre

Carlos Estevam Martins e Gláuber Rocha¹¹¹ ou na animosidade que certos críticos e cineastas cinema-novistas possuíam em relação a Mário Peixoto e seu filme *Limite*, como abordado anteriormente.

No panorama da produção que estudo, a dimensão com que tal “brasilidade” é evocada nos filmes está longe de igualmente transbordar para a própria construção formal dos mesmos, ao contrário de experiências anteriores ou contemporâneas no campo artístico. Seja na busca de uma radicalidade formal na literatura (como em *Macunaíma*, para ficar no exemplo mais célebre) e artes plásticas ou na incorporação de elementos autóctones na própria forma artística (caso da música de Villa-Lobos).

No caso do cinema cumpre retornar brevemente ao período da I República, para traçar o que há de semelhante e diverso com relação à produção que me detenho. Grosso modo, podemos dividir essa representação na I República em três momentos, compartimentalização que eu esboço a partir de uma estratégia sugerida por Gonçalves (2005). Num primeiro momento, tal representação estaria associada às sátiras políticas e sociais cujo título mais célebre foi *Paz e Amor*. Já na década de 1910, ocorre a série de adaptações de clássicos da literatura romântica. Porém, a partir da década de 1920 se torna crescente a preocupação com temas urbanos, demonstrando a reação dos realizadores cinematográficos brasileiros ao crescente predomínio do modelo apresentado pelo cinema norte-americano:

A produção cinematográfica brasileira durante a Primeira República esteve sempre às voltas com essas duas vertentes de representação do ser nacional: por um lado o apelo às raízes históricas e culturais da nação, com a reapropriação dos mitos da cultura, da vida rural brasileiros para construir, nas telas, os signos da nacionalidade; e, por outro lado, o apelo ao moderno, ao urbano, ao luxo e à sofisticação de um ideal que se mostrava incipiente em nosso ser, mas que nos servia de paradigma. (Gonçalves, 2005: 54)

A construção de um país “fotogênico”, embora tivesse em Adhemar Gonzaga e nas páginas de Cinearte, um de seus mais ardorosos defensores, como já observado, era algo ideologicamente muito presente no discurso do período. Há um temor grande sobre

¹¹¹ Sobre a polêmica entre Martins e Rocha cf. Carvalho (2004).

como os “centros civilizatórios” europeus irão reagir à recepção de certos aspectos “menos fotogênicos” retratados. Nesse sentido, o depoimento do realizador de *O Segredo do Corcunda* (1925) é bem instrutivo:

Ele [João Cypriano] (...) ouviu do embaixador brasileiro em Lisboa, entre inúmeros elogios ao filme, “que não ficava bem mostrar no estrangeiro que os caboclos das fazendas do interior viviam em choupanas tão miseráveis como a que apareciam no filme; também não gostou da cena em que o capataz espanca o colono. Sugeriu que estas cenas fossem cortadas...” (Galvão apud Gonçalves, 2005: 39)

Pode-se pensar que esse freio na exaltação de um pretense cosmopolitismo sugerido por boa parte da produção cinematográfica da década anterior¹¹² tenha significado um mero retorno “às raízes históricas e culturais da nação” tal como presente nas adaptações literárias da década de 1910, porém diferenças significativas podem ser percebidas. Antes de tudo, enquanto tais representações anteriores eram grandemente involuntárias em sua representação da “brasilidade”, nos filmes da década de 1940 ela possui propósitos bem demarcados e conscientes de sua “missão”, numa dimensão quase pedagógica (nesse sentido em ordem crescente de *Romance Proibido* para *Argila*) e atrelada a um propósito ideológico vinculado ao Estado, praticamente inexistente na produção anterior.

O crescente interesse do Estado pelo cinema a partir da década de 1930 se dá não coincidentemente dentro de um espectro político maior, em que a própria nação passa a ser pensada cada vez mais através do filtro do Estado, que acredita ser seu mais fiel representante.

Não é à toa, portanto, que no panorama da produção que analiso exista um nítido paralelo dos valores identitários da nação com os que assim eram autenticados pelos intelectuais vinculados ao Estado, seja a arte de Marajó em *Argila*, a figura da primeira-dama a selar o ritual ufano que encerra *Aves sem Ninho* ou ainda o balé efetuado por Eros Volússia em *Romance Proibido*.

¹¹² Significativo que uma das produções retrate um jantar da elite que finaliza com a dona de casa retirando ela própria a louça, irritando os críticos da época e demonstrando que tal construção muito devia aos realizadores de cinema serem de origem humilde como apresenta Gonçalves (2005). É interessante que aqui se pode pensar no que Marc Ferro (1992: 88) chama de “lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade” enquanto “reveladores privilegiados” de um “não visível” que transcende a imagem.

Sem dúvida, pode-se pensar que há um esforço, de um modo ou de outro, de se enquadrar dentro do espírito ideológico defendido por segmentos do regime autoritário então vigente. Tal tentativa de adequação segue uma tradição que já vem de bem antes. Tal corte feita ao poder público ao longo de suas carreiras por Mauro, Gonzaga e Roulien, delineada em maior ou menor extensão ao longo dos capítulos deve-se ao fato, já referido, de que no Rio de Janeiro no momento em que me detenho inexistia qualquer burguesia interessada ou economicamente capaz de gerir uma companhia cinematográfica como viria a ser o caso de São Paulo na década seguinte.

Deve ser criado, portanto, um cinema que ao menos aparente se encontrar preocupado com os valores identitários nacionais em sua narrativa, existindo, no entanto, um perfil bem mais específico em sua tentativa de se atrelar às expectativas de um Estado que pela primeira vez observa com mais atenção as possibilidades ideológicas do cinema. Nesse sentido, os melodramas aqui analisados poderiam ser enquadrados nesse esforço mais amplo de se pensar a esfera da cultura como possibilitadora de provocar o nada fácil vínculo entre Estado e sociedade tal como posto por Bastos (2003: 160).

Para críticos como Alex Viany que se deteriam sobre o cinema brasileiro a partir sobretudo de um período um pouco mais adiante, por volta do final da década de 1940, já existe um esboço ainda informe sobre o que representaria tal autenticidade cultural para a crítica quando afirma que: “(...) o grande público preferiria, mesmo num espetáculo comercial, uma história mais legitimamente brasileira, com personagens e problemas brasileiros.” (A Cena Muda, 4/07/50 apud Autran, 2003: 51).

O que Viany esboça, e aqui pouco importa indagar sobre como o crítico teria auscultado o desejo do “grande público”, é a busca por uma representação da realidade nacional com matizes mais realistas, desejo que se tornaria mais premente ao longo da década de 1950 e desembocaria na produção cinema-novista. Seria, em suma, a busca por uma representação da realidade nacional equivalente à conquistada por nossa literatura na chamada “Geração de 30” e que teria sua contraparte cinematográfica na produção do Cinema Novo (não é a toa, por exemplo, que *Vidas Secas*, um dos romances canônicos dessa geração literária se torne igualmente um dos marcos representativos do movimento cinematográfico).

Tendo como critério de “legitimidade” nacional essa sede de investigar a geografia social e humana peculiar ao país, a produção em que me detenho faz uso de elementos de exaltação popular de elementos que os narradores acreditam como intrinsecamente vinculados à cultura nacional – a cerâmica marajoara em *Argila*, o samba e as mulatas em *Romance Proibido* – mantendo, no entanto, um universo diegético que poderia ser desenvolvido praticamente em qualquer outro país do mundo.

Nesse sentido a estilização do mote da cerâmica ou do número musical se aproximaria do que seria criticado como um motivo folclórico que busca o efeito de fascínio, mas que estaria longe do “solo concreto”, suas narrativas para utilizar novamente as palavras de Viany sendo “falsas e desenraizadas.”

6.8 Notas sobre a recepção da produção cinematográfica brasileira de ficção na década de 1940

No primeiro estudo histórico ainda hoje considerado relevante sobre cinema brasileiro, Alex Viany aponta o principal motivo para o fracasso da produção dos anos 30 e 40, sobretudo no que diz respeito às produtoras de Carmen Santos, Brasil Vita Film e Adhemar Gonzaga, Cinédia, as companhias que retrospectivamente produziram *Argila* e *Romance Proibido*, o diletantismo:

É Verdade que tanto Carmen Santos como Ademar Gonzaga nunca foram, na legítima acepção da expressão, *industriais* do cinema; sempre foram, antes, apaixonados incondicionais do cinema, crianças deslumbradas com um brinquedo novo e misterioso; sempre diletantes do que mesmo profissionais (1959:92)

Nos esboços do que viria a se transformar essa obra de referência sobre o cinema brasileiro¹¹³, Viany já comentara, na mesma linha, o fato de que as iniciativas movidas por Santos e Gonzaga padeceram do mal de serem iniciativas individuais e seu fracasso em relação ao sucesso da Atlântida se deveu ao fato da última companhia se encontrar atrelada a um grupo mais amplo de interessados.

De certo modo, a imprensa da época não deixava de frisar o elemento de contingência e improviso nos meios de produção cinematográficos de então, como uma edição de *Scena Muda* que apresenta numa mesma página a briga sucedida entre Roulien e

¹¹³ Cf. comentários sobre tais artigos que viriam a servir de base para o livro de Viany, em Autran (2003)

uma das atrizes de seu filme que fora reivindicar pagamento por sua participação no filme e o anúncio de que Milton Marinho, o galã de *Romance Proibido*, abandonaria o filme por conta de seus salários atrasados.

Porém, na crítica generalizada de Viany ao diletantismo e à iniciativa individual em contraposição a um grupo mais organizado no que diz respeito à experiência da Atlântida talvez falte o foco do crítico em particularizar a questão da distribuição, ainda que as companhias de Gonzaga e Santos tenham criado departamentos de distribuição. A inexistência de uma maior continuidade certamente se deveu grandemente ao fator distribuição, já que no caso da Atlântida houve a sua associação com o Grupo Luiz Severiano Ribeiro, maior detentor das salas de exibição no momento. Enquanto a referência ao fato de não ser iniciativa de um grupo articulado, a experiência da Vera Cruz demonstraria ser tampouco bem sucedida, ainda que porta-voz não de um grupo de interessados, mas de todo um segmento da elite econômica paulistana interessada na produção e consumo de arte, falhando, entre outros fatores, na questão da distribuição.

Ao traçar um panorama que contextualiza a recepção crítica da produção em questão, não posso relevar a questão da distribuição, levando em conta as estatísticas que delineiam a produção de filmes nacionais e sua expressividade dentro do contexto exibidor nacional e, patente em sua inexpressividade quando comparado a dados semelhantes no mercado produtor e exibidor de outros países de relevância semelhante como o mexicano e o argentino, em que ao contrário da quase absoluta presença americana no mercado exibidor brasileiro (algo entre 90 e 95%), ocorre uma dominação menos acentuada (76% e 65-70%, respectivamente). (Oroz, 1999)

Enquanto a produção americana contemporânea que tematizava um Homem Novo conquistou grande sucesso de público por ir de encontro ao desejo das massas, demonstrando o quão massivo era o cinema nos Estados Unidos, a produção brasileira em que me detenho vai de encontro ao desejo de alguns intelectuais ou de produtores que se encontravam longe de possuírem condições de um sistema de produção e distribuição de seus filmes de modo mais racionalizado. Mesmo com a existência de um sentimento coletivo mais amplo de determinados setores do público e crítica na sua valorização da produção nacional. O ocasional êxito dessa produção se dá justamente quando uma ou outra

produção, como é o caso de *Aves sem Ninho*, consegue furar este bloqueio, provocando reações admiradas do próprio público:

Fui assistir, num domingo, a este filme [*Aves sem Ninho*] no “São Luiz”. Tive a grande surpresa de encontrá-lo cheio! Não esperava, pois cartaz nacional antes de ser visto já goza da fama de ‘abacaxi’. E, depois disso, ‘o que é do vizinho é sempre melhor’ (A Scena Muda, 09/09/41)

E mesmo o sucesso esporádico junto ao público não viabiliza, na maior parte das vezes, uma continuidade dessa produção, como demonstra esse comentário:

Mas...- argumentam fans boateiros – dizem por aí que ‘Aves sem Ninho’ rendeu, numa só semana, duzentos contos!

É possível que tenha rendido até mais, entretanto essa receita não beneficiou em nada a Raul Roulien, a Déa Selva, a Rosina Pagã, a Lídia Matos, a ‘Rapadura’ ou qualquer outra figura do elenco. O produto é do exibidor, seu privilegiado que, além de aproveitar-se do suor alheio, ainda retém o dinheiro do aluguel dos filmes e só paga quando quer! (Revista A Scena Muda, 12/08/41)

Ainda assim, pode-se rastrear sem muita dificuldade a presença de uma precária imitação do modelo do *star system* americano que destacava os astros e estrelas nacionais, promovia críticas jornalísticas em revistas especializadas ou jornais de conteúdo mais amplo e estimulava mensagens do público, fomentava a curiosidade por produções ainda inéditas¹¹⁴, etc.

A recepção crítica imediata a *Aves sem Ninho* foi bem favorável. O filme foi muito bem recebido pela crítica, antes mesmo de sua versão final chegar às telas, como demonstra um breve trecho dessa crônica que comenta a respeito da pré-estréia do filme:

Logo de início, vimos que Raul Roulien tinha feito um filme para gente culta. Causou-nos porém admiração e nos empolgou sobremaneira o tema escolhido. Foi a primeira cinta nacional em que vi, num argumento, *tese profundamente social*, assunto que envolve problemas sérios até agora explorados exclusivamente pelos produtores de outras terras. (A Scena Muda, 10/06/41, grifo meu)

¹¹⁴ No limite, pode-se falar que o surgimento do “estrelato”, com relação ao campo do cinema nacional, seguindo aqui a série de estratégias pensada por Bourdieu para descrever o campo da arte referida no capítulo 1, como se devendo em igual ou maior medida à imprensa que ao próprio fato do público espectador ter assistido seus “astros” prediletos de fato em alguma produção. Um caso evidente foi o de Eva Nil, atriz do cinema mudo que recebia centenas de cartas e mesmo de Carmen Santos. Devo essa observação a um comentário realizado pelo prof^o Eduardo Morettin a partir da obra de Gomes (1974), em seu grupo de discussão sobre Cinema e História, efetivado na ECA, em agosto de 2006.

É interessante perceber nesse comentário o quanto uma proposta de apelo social um pouco mais incisiva, mesmo parcialmente ofuscada por opções de um cunho melodramático pouco afeito ao realismo desperta elogios irrestritos do crítico, demonstrando talvez uma “busca por seriedade” na produção que abordo rara na produção da época e anterior. Em pouco tempo o filme se transforma em referencial único ou compartilhado com poucos outros títulos de ser o melhor filme brasileiro já realizado: “Já vi muita gente afirmar que “Aves sem Ninho”, apesar dos pesares, foi o melhor de nossos filmes. E não há negar, foi a mais cinematográfica de nossas produções.” (A Scena Muda, 23/09/41); “o cinema brasileiro ainda vive de glórias passadas e um ensaio promissor de Roulien e seu *Aves sem Ninho*”; “finalmente o cinema brasileiro apresentou-nos o primeiro filme a contento do mais exigente público.” (A Scena Muda, 18/11/41); “*Bonequinha de Seda, Aves sem Ninho, 24 Horas de Sonho* marcaram com pedras brancas a estrada do nosso triunfo já muito próximo.” (A Scena Muda, 4/11/41)

O filme acaba se transformando em modelo de cinema a ser almejado por produtores de cinema regionais, como esse comentário de realizadores do Recife:

Não queremos dizer que *O Coelho Sai* seja mais bem, ou mais interessante do que uma *Bonequinha de Seda* ou uma *Aves sem Ninho*, isso seria muita pretensão. Mas, assim mesmo, nós, do norte, estamos orgulhosos com o nosso primeiro trabalho. (A Scena Muda, 02/02/43)

Seu prestígio numa revista como *A Scena Muda* é demonstrado a partir do momento em que se transforma no primeiro filme brasileiro a receber “goal” (bom) numa escala que vai de abacaxi (pior) até campeão (ótimo) ou ainda na presença maciça de envolvidos (Darcy Cazarré, Déa Selva, Rosina Pagã, Raul Roulien) em sua produção na coluna *Questionário Indiscreto*, prestigiada por traçar um perfil pretensamente individualizado dos artistas a serem retratados.

Fica patente que a estratégia de divulgação para o lançamento do filme de Roulien atingiu um patamar desconhecido nas duas outras produções, contando com o impulso publicitário da então maior rede de exibição do país, Luís Severiano Ribeiro. Dessa estratégia fizeram parte desde datas de estréia que acabaram sendo prorrogadas até a própria exibição de uma pré-estréia com o filme ainda não finalizado e não tendo sido

objeto da censura cinematográfica. O resultado positivo por parte de público e crítica também fomentou uma série de anúncios nos jornais da época que faziam uso de comentários elogiosos em colunas de críticas de cinema da imprensa. Trata-se de uma visibilidade bem mais extensa que as modestas notas que antecipavam o lançamento de *Argila*, – “(...) filme estrelado por Carmen Santos, já está pronto, e deverá ser lançado brevemente. O seu elenco é excelente e direção ótima” (Scena Muda, 31/03/42). Ou ainda:

Lydia Matos, a interessante figurinha de *Aves sem Ninho*, está filmando *Argila*, filme de Humberto Mauro, nos estúdios de Carmen Santos. Lydia faz o papel de Marina e é noiva de Gilberto (Celso Guimarães). Essa dupla vai dar certo. (A Scena Muda, 24/06/41)

O que essa última nota ressalta é que o filme de Mauro, já se beneficia da recepção crítica do filme de Roulien, no sentido de que também se encontra presente em seu elenco atores que já haviam participado do anterior em alguns de seus papéis principais, algo que poderia servir como chamariz para um público potencial que já se encontrava familiarizado com Guimarães igualmente do rádio e que teria oportunidade de ver Matos em um papel mais destacado que sua breve participação no filme de Roulien.

Algo de semelhante ocorre na inclusão do músico Jararaca, da então popular dupla sertaneja Jararaca e Ratinho em *Romance Proibido*, patente inclusive pelo aproveitamento precário que o mesmo tem dentro da narrativa como um todo, surgindo e desaparecendo sem maiores motivações diegéticas que não o de estabelecer alguns momentos pretensamente cômicos.

O longo período que decorre do início da produção de *Romance Proibido* até o seu lançamento cinco anos depois (1944) talvez tenha sido a motivação para sua curiosa e anômala condição de ter quase todo seus comentários sido efetivados em notas sobre sua atribulada produção e questionamentos, inclusive, sobre se realmente viria a chegar às telas ou não. Há uma única crítica endereçada à produção já finalizada por *A Scena Muda*, e seu tom é de decepção após tão longa expectativa quanto ao filme que “segundo parece, será o filme número um de toda a produção cinematográfica nacional, pelo luxo dos ambientes, pelo cuidado dos ‘sets’ e meticulosa direção.”:

“Romance Proibido” tão demorado, não é decerto, aquilo que o seu produtor e realizador pensou apresentar e circunstâncias diversas, não lhe permitiram. (...) Não queremos nesta

ligeira apreciação, escrita logo depois de o termos assistido, fazer comentários apressados para não cometermos injustiça. (A Cena Muda, 26/12/44)

Uma das particularidades percebidas na análise do material escrito que comenta a produção brasileira de então é a de um acentuado viés nacionalista na defesa de uma produção brasileira ou na crítica dos que a criticaram. Tal se dá tanto por parte de críticos profissionais quanto de leitores das revistas de cinema brasileiras, apresentando uma postura que parece refletir a força do nacionalismo no momento político em questão e representações mais restritas desse nacionalismo no campo do cinema. Essa estratégia discursiva serve como contraponto para os críticos da produção nacional que a equiparam desfavoravelmente ao cinema tido como padrão e modelo a ser seguido, o hollywoodiano, e a denomina com adjetivos desfavoráveis, utilizando predominantemente o termo “abacaxi” para descrevê-los:

A minha crítica, esta crítica de uma menina de 16 anos, que detesta o “Fox”, que não gosta de “fazer avenida”, que evita palavras estrangeiras e fica louca da vida quando lhe dizem (no tom de agrado) que se parece com Vivien Leigh, é a seguinte (...) (A Cena Muda, 02/09/40)

Se o senhor achou a minha crônica com caráter de propaganda política, orgulho-me muito, porque é uma propaganda da política da propriedade nacional e não da política de “que tudo que é do vizinho é melhor (A Cena Muda, 05/05/42)

No primeiro caso, a crítica escrita por uma leitora efetiva nesse breve preâmbulo, antes de se deter propriamente no filme, a recusa de um universo que pretende copiar modelos estrangeiros, de influência notadamente norte-americana, arrolando uma série de hábitos que se enquadrariam nesse modelo que vão desde um cinema no qual provavelmente somente são exibidas produções americanas até novos hábitos como “fazer avenida”, tampouco pretendendo ser comparada à atriz da produção mais famosa de então, ...*E O Vento Levou*. No segundo, um crítico baiano critica seu colega Enéas Vianny, colunista acostumado a comentar alguns “venenos” com relação às produções e artistas nacionais, por apenas valorizar o produto norte-americano, escolhendo como argumento de defesa o elemento nacional.

Mesmo no caso de filmes que foram alvos de uma recepção em geral negativa da crítica, como foi o caso de *Argila*, houve menções elogiosas aos aspectos nacionalistas do filme e à participação de Roquette-Pinto, quase como um aval intelectual para uma atividade ainda tão desacreditada como é o cinema nacional, assim como ao bailado de Anita Otero e à música de Villa-Lobos. Quando os filmes foram imediatamente reconhecidos como bons pela crítica, como foi o caso do filme de Roulien, não se fazia tão necessária essa identificação que colava seus méritos ao patriotismo ou brasilidade de alguns de seus elementos ou situações.

Houve até, enquanto exceção, aqueles que deslocaram a apreciação do próprio filme como um todo ao seu discurso laudatório de nacionalidade ufana, afirmando, numa retórica grandemente parnasiana, que:

(...) vem ao encontro da curiosidade dos fans rica de credenciais avultando no seu panorama o seu acentuado cunho de brasilidade. De fato, nunca entre nós se fez até agora um filme que tanto nos falasse das cousas brasileiras. Tudo em “Argila” é transbordantemente brasileiro, a começar pelo enredo, amalgama de sentimentos, conflitos de alma e episódios muito nossos. Ambientes brasileiros, paisagens, música, tudo em “Argila” tem o mais vivo colorido da brasilidade. (Correio da Manhã, 22/05/1942)

ou ainda , que atento sobretudo para seus méritos musicais, identificados como sublimemente nacionais:

Mais linda e mais envolvente não podia ser – convenhamos – a moldura musical dentro da qual Carmen Santos e Celso Guimarães vivem essa história de amor, tocada de brasilidade (...). (A Manhã, 21/04/1942)

De um modo geral, as críticas mais ferinas eram comentários mais gerais que afirmaram ser o filme “um excelente motivo para predispor o espectador a um sono delicioso” (A Cena Muda, 23/06/42) ou um “deplorável e carrasquento ‘abacaxi’ enfeitado” (A Cena Muda, 04/06/42), para não falar das resenhas que fazem trocadilhos chamando-o de “argilento” e “argiloso”.

Entretanto, houve igualmente entre os críticos menos sutis ao filme uma exceção que atinge diretamente os aspectos nacionalistas do mesmo, como certo crítico da Folha de

Minas (18/08/42) que tampouco poupa a música e o “horrrível bailado”, elogiado pelas críticas anteriores.

É curioso como essa exaltação do que deverá servir como modelo para uma produção nacional, caso nitidamente da produção de Roulien, ironicamente se escore num padrão visivelmente influenciado por Hollywood e este seja um elemento diferenciador diante de filmes que exibem algo que poderia ser considerado vulgar e popularesco, num evidente preconceito social que por vezes se manifesta igualmente racial, como nos áureos tempos da estética defendida por Gonzaga em Cinearte. “O argumento avançou 25 anos em nossa frente, arrastando todo o irritante e negróide sambismo da tela brasileira”, é o comentário do crítico de A Scena Muda (10/06/41), a respeito de *Aves sem Ninho* pouco depois de sua pré-estréia. Voltando à tona, de maneira mais detalhada, quando afirma a respeito de determinada seqüência do filme: “E, coisa curiosa, o samba do ‘pic-nic’ falhou...Parece mesmo que isso foi de propósito. Aquele número é um resquício de nosso sambismo doentio de beijorra sudanesa.” Ou então a leitora que exclama: “Que filme ótimo! Que direção bem feita! Com este filme esquecemos todos os abacaxis aparecidos ultimamente; aqueles de sambinhas moleques, de intérpretes bonecos de pau.” (A Scena Muda, 09/09/41)

Racismo que também se manifesta em relação à atriz Elza Mendes, embora considerada a grande revelação do filme, nenhuma vez tem seu nome pronunciado nos artigos e comentários de leitores da época, sempre referida seja pelo nome de sua personagem, Rapadura, seja por qualificativos como “pretinha”, algo que mesmo fazendo referência ao nome da atriz, permanecerá em um comentário de décadas depois sobre o filme:

O filme levou dois anos para ser estreado e foi Elza Mendes, *uma negrinha* não-profissional, no papel de Rapadura, quem chamou a atenção dos espectadores (Paiva, 1989: 36, grifo meu)

Ou seja, a exaltação nacionalista se dá através de filmes que tematizam “seriamente” problemáticas sociais e que justamente deixam de absorver a cultura popular que era produzida contemporaneamente. Como já observado tal cultura somente poderia ser

validada quando já devidamente temperada pelo formol museográfico ou retrabalhada por compositores dotados de status cultural.

Não se pode deixar de salientar mais uma vez que no caso do cinema, tal caráter de referência estava mais voltado para produtos culturais importados que nacionais. Ainda quando se quer ressaltar algo de virtuoso no cinema nacional, não pode deixar de haver uma referência qualquer ao cinema americano, como no comentário dessa leitora, a respeito da atriz principal de *Aves sem Ninho*:

Déa Selva, como se havia de esperar, esteve magnífica. Podia compará-la a uma Bette Davis, mas não vejo necessidade, pois Déa tem talento, beleza e personalidade para ser uma grande “estrela” e não simplesmente sócia de celebridade alguma (A Scena Muda, 02/09/40)

Com relação ainda a *Argila* as críticas geralmente atentam para a fragilidade do argumento e da direção, havendo inclusive quem questionasse, de modo ferino, se fora realmente Mauro quem o dirigira e não Carmen Santos ou, pelo menos, se ele tivera autonomia no projeto produzido por Santos. Aliás, a última é a mais criticada não somente por suas limitações na interpretação como por querer se destacar de modo excessivo:

E, como diretor, Humberto Mauro é um ótimo fotógrafo de paisagens campestres (*se é que não foi a vaidade de mais alguém que dirigiu o filme*). Grande parte de *Argila* podia ser aproveitado para se sub-dividir em cartões postais, onde víssemos paisagens e poses de uma bela mulher, loura, romântica e artificial... (A Scena Muda, 09/06/42)

O filme pode ser dividido em três “shorts”: um de propaganda marajoara, outro de panoramas campestres de Petrópolis, e, por último, o de poses fotográficas de Carmen Santos. *Humberto Mauro não pode ter tido soberania na direção*, do contrário não permitiria aquela pose de Carmen a ler um dicionário às três da madrugada. (A Scena Muda, 19/05/42) (grifos meus)

É recorrente uma comparação desfavorável com *Aves sem Ninho*, que conseguira ser quase unanimidade na crítica como um dos filmes brasileiros mais interessantes lançados recentemente. No caso de *Argila*, quase se atinge o extremo oposto, sendo exceções visíveis o “muito bom” concedido pelo jornalista de *A Noite*, contra os dois “maus” e um “sofrível” que compõem o quadro de avaliação dos filmes em cartaz no momento (A Scena Muda, 09/06/42), assim como a referida resenha do crítico do *Correio da Manhã*.

Houve críticas bem contundentes, como a dos que fizeram uma leitura mais rigorosa do filme e perceberam a inadequação de Mauro para tal tipo de empreitada:

(...) numa terra em que, decididamente, não contamos ainda com recursos para fazer cinema `montado`, o único homem que até agora nos pareceu capaz de competir com as realizações de grandes cineastas internacionais, em matéria de cinema livre – uma câmera e o cérebro – justamente esse homem vai fazer cinema ‘montado’, com personagens em casaca, cenários de estúdio e refletores... (Folha de Minas, 18/08/1942)

Quando faz referência a um cinema “montado”, certamente não se refere a qualquer aspecto da montagem do filme, mas sim a um cinema que valoriza os valores de produção em detrimento da intuição e da inventividade do cineasta, algo que Gomes (1974) reforçaria de maneira detalhada muitas décadas depois.

A referência ao fato de se tratar do “único homem que até agora nos pareceu capaz de competir com as realizações dos grandes cineastas internacionais” parece sugerir que Mauro se encontrava num patamar superior ao dos outros realizadores contemporâneos nas páginas da imprensa, algo que poderia ser corroborado pelo fato de já ter realizado praticamente toda sua filmografia em longas-metragens. O que, inclusive, lhe dá mérito de ser o único na cartela de créditos iniciais que não figura em impessoais letras brancas padronizadas, mas antes com uma reprodução de sua assinatura. Este dado que poderia ser sintomático em termos de um potencial recurso para se pensar o realizador mais próximo de uma figura “autoral”, não se sustenta em termos de prestígio popular, ao menos a partir do material de recepção analisado, em que a referência a Mauro se torna bem menos acentuada que a de um Roulien, por exemplo. Devendo-se levar em conta, que Roulien vinha de uma carreira em Hollywood largamente publicizada pela imprensa brasileira há poucos anos atrás.

Quanto ao meio intelectual e acadêmico, o cinema brasileiro era algo de considerável irrelevância para ser levado a que se produzisse alguma reflexão sobre ele. A única crítica com relação à produção em questão encontrada vem justamente confirmar seu desprestígio junto ao meio.

A produção de Paulo Emílio Salles Gomes na então prestigiosa Revista *Clima* por si só dá uma medida dessa desconsideração por algo que era considerado bastante precário em relação às produções dos mestres internacionais do cinema de então. Torna-se curioso, no entanto, perceber que a única referência a um filme de longa-metragem nacional nos três anos que Gomes escreveu na referida revista diz respeito justamente a *Aves sem Ninho*, sobre o qual faz uma referência nada elogiosa:

Assisti no Rio AVES SEM NINHO, realizado por Raoul Roulien. Quando esse filme for exibido em São Paulo talvez me detenha um pouco sobre ele. Por ora quero dizer só duas cousas: 1º) É um filme ruim, mesmo com relação ao cinema brasileiro; 2º) Há uma chantage inconcebível em AVES SEM NINHO. Quando assisti ao filme me preparei para vaiá-lo ao acabar a exibição e qual não foi minha surpresa quando vejo que a última imagem é o retrato da Sra^a. do chefe da nação, o que naturalmente obstou toda e qualquer manifestação. (*Clima*, julho de 1941)

Acredito que essa menção de passagem ao filme pode ter dois motivos mais evidentes. O primeiro é que Gomes não pode explicitar em todas as palavras o que pensa a respeito do filme e então prefere nesse momento de forte censura e coerção ao livre pensamento postergar a responsabilidade para quando do lançamento do filme em São Paulo, o que acabou não fazendo. Porém, talvez o fator mais decisivo para essa apreciação ligeira esteja menos relacionado como o compromisso de manter distância quanto às querelas ideológicas vivenciadas no momento¹¹⁵, um pacto prometido pelos colaboradores da revista, provavelmente por conta do momento de forte repressão à imprensa. Afinal, mesmo pensando em um momento de franca coação à livre expressão, não se pode esquecer que se podia escrever sem abandonar de todo a verve crítica ainda que sem explicitar suas reservas ideológicas como foi o caso do crítico que faz uma consideração nada lisonjeira sobre *Argila*. Talvez a ausência dessa crítica posterior se deva antes à simples negação de

¹¹⁵ Nesse sentido, corrobora inclusive uma menção, feita em entrevista, em que Gomes se refere a essa nota sobre o filme de Roulien como “única forma que encontrei de fazer um pouco de polêmica política a propósito de um outro assunto (...)” (in Galvão, 1981: 29)

acreditar que tal produção merecesse qualquer avaliação estética mais efetiva, algo do qual o próprio Gomes se arrependeria posteriormente¹¹⁶.

Existem poucas referências a sessões particulares dos filmes em questão. Curiosamente, uma das poucas menções testemunha uma sessão de *Argila* sob forma de crônica e vem do próprio Humberto Mauro em depoimento, que descontado o viés anedótico pelo qual era conhecido, é bastante interessante para pensar o quanto essa recepção era diferenciada a depender do contexto social na qual se dava. Afirma Mauro:

la começar *Argila*. (Eu reconheço que o som de *Argila* não é lá grande coisa, mas, no cinema lançador, na Cinelândia, entendia-se tudo perfeitamente). Começou a projeção de *Argila*. Primeira parte, segunda parte, terceira, quarta...nada. Só conseguia entender, no meio daquela barulhada toda uma palavra: Babá; era quando a Dona Luciana chamava a empregada do castelo: Babá! Babá! Notei, no entanto, que a platéia estava perfeitamente calma, satisfeita.

No meio da quinta parte, não me contive e gritei: - Olha esse som! Não se entende nada. Nesse instante, um espectador que estava duas filas de cadeiras à minha frente virou-se para mim e disse: - Cala a boca aí, siô. Tu quer entender tudo por mil e cem? (apud Viany, 1978: 161)

No caso particular de *Argila*, é difícil precisar qual seria o público com que o narrador pretendia dialogar com o seu filme, se é que havia algum em mente de forma relativamente precisa. Caso pretendesse através do “livro de imagens luminosas”, tentar atingir a imensa massa iletrada, certamente tal não se concretizou, dada a limitada distribuição e público que o assistiu. Caso fossem almejados os intelectuais, esses, apesar de demonstrarem um interesse crescente pelo cinema, ainda estavam longe de levá-lo a sério. A hipótese que parece mais pertinente é que o filme tinha como propósito ser uma peça de entretenimento que tampouco descurasse de mensagens pseudo-didáticas. Tal hipótese tem como base o contexto em que foi produzido e a influência de Roquette-Pinto e de suas idéias sobre o potencial educativo do cinema, encampadas pelo menos superficialmente no discurso por Vargas, embora muito provavelmente mais preocupado

¹¹⁶ Tornou-se célebre, entre outras, a sua menção ao cinema brasileiro, por mais precário que fosse, como insubstituível para se refletir e compreender nossa própria cultura, sendo que uma pornochanchada evidentemente nos diria muito mais a esse respeito que um filme de Bergman.

com o potencial de propaganda. Porém tal preocupação, ainda mais que em *O Descobrimento do Brasil*, parece se restringir à construção da mensagem, mais que qualquer preocupação objetiva sobre como se dará a recepção da mesma. O filme talvez tenha querido se beneficiar de um público interessado na produção melodramática brasileira, um filão que produções como *Romance Proibido* e *Aves sem Ninho*, podiam se adequar sem maiores questionamentos ou pretensões.

Os filmes em questão, ao final de contas, não conseguem ser convincentes na sua representação da arte seja popular ou erudita seja em sua diegese ou mesmo extra-diegeticamente, enquanto produto fílmico. Em casos extremos, como no filme de Mauro, acabam se situando em um incômodo meio-termo em que não se resolve nem enquanto mero entretenimento, nem enquanto divulgador de uma pretensa erudição. Tal pretensão se torna ainda mais mal sucedida, por exemplo, quando busca arregimentar para sua causa valores do que seriam nossas “origens fundadoras” e mitológicas, numa tentativa de recriação da tradição que possui seus paralelos, ainda que bem mais modestos em relação à narrativa com o todo, com o que Lang realizara em seu *Os Nibelungos*. Porém aqui eles demonstram ser esteticamente pouco atraentes ou articulados com a narrativa como um todo. Sem dúvida, não se pode comparar os sofríveis meio de produção brasileiros com a já complexa indústria cinematográfica alemã de duas décadas antes e os recursos que se encontravam disponíveis para os cineastas fazerem uso. De todo modo, essa pretensa valorização de viés nacional-popular falhou junto ao público, o que não foi exatamente o caso na Alemanha, algo que deve ser pensado através de instâncias diversas que vão da publicidade, distribuição e recepção crítica até mesmo, e não desvinculada das últimas, à própria estruturação narrativa mais ou menos atraente para um público mais amplo. Será acaso, por exemplo, que o filme de Roulien, justamente o de estrutura melodramática mais convencional, tenha sido o mais bem sucedido junto ao público e crítica contemporâneos?

No caso do último, talvez seja o que torne mais evidente as pretensões de dialogar mais intensamente com um público específico, feminino, no sentido de que se trata da única entre as três produções que inicia com uma mensagem do próprio narrador diretamente para seus espectadores, sem necessitar da intermediação do universo diegético. Sua exortação “à mulher brasileira do amanhã”, assim como sua finalização com uma mensagem assinada por Roulien, atestam não somente seu prestígio popular como um desejo de indicar uma

moldura propícia para a leitura, viés esse bastante comum no prólogo ou encerramento dos filmes norte-americanos contemporâneos, cuja maior parte das vezes se dirigiam a situar a narrativa e quem seriam seus personagens. Outras vezes e mais raramente, no entanto, como é o caso de *Aves sem Ninho*, preferiam evidenciar qual a “pretensão moral” do projeto em questão.

“Não podemos negar ao melodrama a justiça de reconhecer que ele é que nos reconta melhor e mais freqüentemente os assuntos nacionais, gênero de espetáculo que deve ser representado em todos os lugares. Ele dá à classe de nação que mais deles necessita belos modelos de atos de heroísmo, traços de bravura e de fidelidade. Ele a instrui assim a tornar-se melhor, mostrando, mesmo em meio a seus prazeres, os nobres caracteres desenhados em nossos anais (...). O melodrama será sempre um meio de instrução para o povo, porque ao menos este gênero está a seu alcance”

(Charles Guilbert Pixérécourt, *Dernières Réflexions de l’Auteur sur le Mélodrame*
in Thomasseau, 2005: 49)

Concluindo

Melodrama e Nação: Um Caso de Amor à Primeira Vista?

Talvez um plano possa ser bastante sugestivo dessa produção cinematográfica como um todo. O da revoada de pássaros que ocorre próxima a uma bandeira brasileira em *Aves sem Ninho*. O esforço quase desesperado de emoldurar as duas imagens no mesmo plano além de ser representativo da insuficiência amadora dos meios de produção cinematográficos brasileiros da época é – ainda mais – uma boa metáfora para um esforço não menos canhestro de conjugar melodrama e propaganda nacionalista.

Caso tenha havido uma hipótese inicial, no sentido convencional do termo, essa foi a de que o melodrama seria um aliado importante na configuração de narrativas que articulassem uma nação idealizada e unida. Tal hipótese tinha como fundamento o fato de todos os quatro filmes de longas-metragens ficcionais mais intensamente vinculados ao ideário estado-novista serem melodramas. Porém, como já ficou claro ao longo do texto, os elementos melodramáticos, em maior parte, menos auxiliaram que obstaculizaram essa pretensão de uma nação homogênea e unida pelos mesmos interesses¹¹⁷, o que demonstra que a opção pelo melodrama talvez se encontrasse mais vinculada a interesses outros e mais prementes, como se tratar de um gênero que já demonstrara ser bastante popular, potencialmente capazes, portanto, de trazerem retorno financeiro. Assim, ao fazerem uso de um gênero passível de atingir um público mais amplo que o alcançado por filmes explicitamente “oficiais” como os cinejornais e filmes educativos produzidos diretamente pelo governo, ou mesmo de filmes ficcionais de mensagem ideológica explícita como os produzidos pelo regime português, ao mesmo tempo possibilitaram que fissuras ideológicas se sobrepujassem, numa leitura subliminar, a visão coesa de nação pretendida.

Há uma evidente sobreposição de articulações com temáticas e alusões que dizem respeito ao ideário estado-novista e representações que certamente são mais devedoras do gênero melodramático nos corpos narrativos da produção em questão numa dimensão que, a rigor, somente se torna capaz de ser discernível como fazendo parte de uma ou outra estratégia, de modo excludente, em termos didáticos.

¹¹⁷ A mescla entre estratégias melodramáticas e uma representação da nação acaba, por vezes, como visto, por borrar a dimensão metafórica de coesão ideológica pretendida para a nação, seja no caso das relações entre burguesia e classes populares em *Argila* ou entre segmentos diversos da própria burguesia como em *Romance Proibido*.

Tal se dá, por exemplo, na própria representação de mulher agenciada por essa produção. Ao mesmo tempo, porta-voz de um discurso afinado com posições ideológicas defendidas pelo Estado Novo e dialogando igualmente com a tradição melodramática no que diz respeito à dimensão do trabalho e da afetividade.

Fica evidente a defesa de uma nova postura pedagógica que precisa dialogar (mesmo que esse diálogo seja na verdade menos diálogo que um monólogo) com o povo e que se distancia do modelo de mulher mais próximo dos regimes autoritários ou fascistas, geralmente relegados a papéis menos condizentes com a esfera pública que doméstica. Enquanto muitas das protagonistas americanas de produções da década de 1930 pretendem ascender socialmente, como a Marian Martin vivida por Joan Crawford em *Possuída* (*Possessed*, 1931), de Clarence Brown ou a Stella Dallas encarnada por Barbara Stanwyck no filme homônimo dirigido por King Vidor em 1937, algo que ocorre de modo semelhante no brasileiro *Bonequinha de Seda* (1936), aqui se trata de algo diverso. São protagonistas da elite que, embora não desejem ficar pobres (no caso de Gracia pode se falar efetivamente de uma queda no padrão social quando parte para Guantánamo), pretendem ao menos se aproximar dos pobres, menos para o enriquecimento do espírito nesse contato com os despossuídos tal como nos filmes de Frank Capra contemporâneos do que para levar uma esperança de uma educação e trabalho mais dignos.

Há uma evidente relevância da educação na própria constituição dessa Nova Mulher. Não por acaso duas das protagonistas (Vitória, Gracia) se tornam figuras de destaque de seu meio social através da educação. O fato de se tornarem figuras de destaque através da educação não faz com que, em nenhum momento, essa relevância seja percebida como ameaçadora por parte dos homens. Ou seja, a missão civilizadora levada a cabo por tais mulheres não visa uma disputa pelos bens materiais e pelo universo do trabalho, tal como muitas vezes acentuado no cinema americano contemporâneo, sobretudo no gênero cômico. Tal missão tem como fim redimensionar a tradicional função de provedora vinculada à figura da mulher para a própria sociedade, tornando-a menos excludente com relação àqueles que vivem na sua periferia (órfãos, trabalhadores, analfabetos), numa própria metáfora da nação enquanto comunidade imaginada. Um termo bastante em voga nos dias de hoje também poderia ser trazido para pensar o papel-chave que é desenvolvido por essas mulheres: responsabilidade social. É sobre o olhar dessas mulheres que se ergue

uma possibilidade de se pensar o país do futuro, possibilidade essa tão ambígua e de frágil concretude quanto a própria Nova Mulher na realidade social brasileira contemporânea.

É notório o quanto o olhar se torna sinônimo do conhecimento dos fatos numa estrutura narrativa de trama tão conscientemente exposta quanto o melodrama e a ausência dele ou sua própria recusa são sinônimos de ignorância ou inocência. Como em *Tamar*, que fecha os olhos no exato momento que “apresenta” Carlos a Gracia ou na recusa em observar a instituição asilar pelo casal de doadores em *Aves sem Ninho*, que preferem ouvir a ficção de sua diretora a observarem com seus próprios olhos a mesma, inclusive fechando igualmente os olhos para a cena de precariedade e conflito vivida diante deles.

O olhar também pode ser direcionado para, em termos diegéticos, ser um aliado importante na cruzada para o conhecimento, tendo como mediador os imprescindíveis aparelhos ópticos, tais como o projetor de slides que auxilia tanto Gilberto a investigar a cerâmica marajoara em *Argila* (Ilustração 1). Ou ainda – e mais explicitamente – o próprio projetor cinematográfico na sala de aula, em *Romance Proibido*, alusão evidente ao próprio papel do cinema que essa produção aspira ser ou ao menos aludir (Ilustração 2).



Ilustração 1

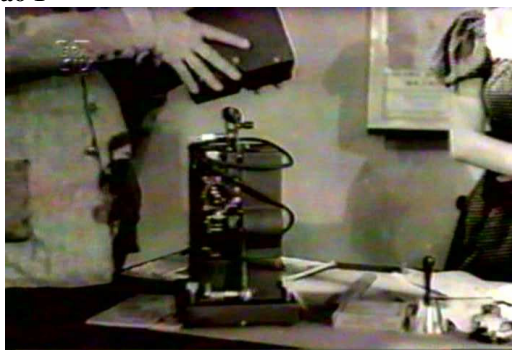


Ilustração 2

A exceção do olhar que se desloca para algo que não possui um interesse direto na lógica diegética só pode ser considerado como um olhar para o “sublime” e no caso de melodramas que possuem a necessidade de fazer valer a exaltação da nação, alguns desses olhares são o da própria encarnação da mesma, identificada com o Estado, tal como o que Vitória lança para uma onipresente Darcy Vargas em *Aves sem Ninho*. Ou o que Eros Volússia lança triunfal ao final de sua dança em *Romance Proibido*.

A impressão que fica é que *Argila* buscou se apropriar de alguns elementos do melodrama para trabalhar com os motivos considerados verdadeiramente “sérios e importantes”, os vinculados à afirmação da nacionalidade e valores brasileiros, enquanto em *Romance Proibido* e *Aves sem Ninho*, tais elementos é que seriam apropriados para proporcionar um toque de “nação” ao que seriam suas preocupações mais fundamentais, de ordem eminentemente melodramática. No caso dos últimos os elementos de valorização da nação se tornam menores para o eixo dramático mobilizador da narrativa. Porém, mesmo no caso de *Argila*, em que os planos finais inserem, através de sobreimpressões, momentos-chaves da narrativa sobre a moldura de um maracá, o que apenas poderia reforçar no plano da imagem o que foi exposto acima, ou seja, da prevalência de uma temática nacionalista que faz uso secundário de uma trama de amor, seria exagero acreditar que tal pretensão ocorreu de todo.

Nesse sentido a inserção da temática da nação, menos comum no repertório melodramático convencional, acaba na maior parte das vezes soando forçosa dentro das narrativas. Seqüências que concentram muito do esforço de propaganda da produção aqui em questão se distanciam nitidamente do estilo melodramático, como as danças em *Argila* e *Romance Proibido* (Ilustrações 3 e 4). Já certos motivos como, por exemplo, a arte marajoara em *Argila*, prestam-se tanto a um repertório nacionalista, de viés nitidamente cientificista, quanto objeto em que se pretende toscamente enfatizar o motor da situação melodramática por excelência. É o caso do amor de Gilberto, oscilando entre Luciana e Marina, seguindo a trajetória do maracá das mãos de uma para outra. Mesmo em *Aves sem Ninho*, a seqüência final mais evidentemente dirigida a uma exaltação da nação e a mais próxima de conjugar o elemento patriótico e o estilo melodramático dos três filmes, soa grandemente forçosa enquanto apelo nacionalista.

Mais importante, no entanto, é perceber que tanto *Argila* quanto *Aves sem Ninho* desenvolvem de modo muito mais preciso em suas narrativas, temáticas que se conformam à discussões contemporâneas como a da valorização da arte marajoara e dos preceitos defendidos pela Escola Nova, ao contrário da bem mais abrangente lida com o analfabetismo em *Romance Proibido*, sendo os próprios passos rumo à concretização do processo civilizador descritos com mais ênfase igualmente nas duas primeiras produções.



Ilustração 3



Ilustração 4

Acredito que quando faço menção à dimensão nacionalista existente nos filmes em questão, detenho-me ao menos sobre duas concepções bastante diversas da expressão. Por um lado, são os momentos em que se enfatiza a “intensidade” associada ao termo pelos estudiosos do nacionalismo. Sequências como a da conclusão de *Aves sem Ninho* vão nessa direção, afastando-se tanto da dimensão cotidiana quanto, por extensão, do próprio corpo narrativo do filme. Em boa parte das vezes, no entanto, procura-se engajar elementos identitários nacionais com situações do cotidiano, reproduzindo a lógica do “nacionalismo

banal” seja na festa de São João dos trabalhadores da olaria em *Argila* ou no canto orfeônico entrevisto em *Aves sem Ninho*.

Na análise do contexto histórico, é certamente mais afinada com a definição de nacionalismo banal a que se aproxima da percepção de como o cinema seria digerido pelos espectadores de então quando me detenho sobre o processo de recepção de tal produção junto ao público contemporâneo. De todo modo, a nação sempre surge enquanto representação de festa, celebração, sendo notável exceção a palestra de Roquette Pinto no Museu Nacional. Ainda que seja uma festa emasculada pelos dramas pessoais de Marina, no que poderia ser considerada uma seqüência que sintetiza por um lado, a exaltação de nossos costumes nacionais, tais como valorizados pelos ideólogos estado-novistas e por outro, a marca do sofrimento de um amor ameaçado, muito mais afinado com o próprio discurso de Humberto Mauro.

A *mise en scène* possui um papel fundamental de realçar o que há de potencialmente dramático em vários momentos, com mais vigor notadamente em *Argila* e, principalmente, *Aves sem Ninho*. No primeiro poderia evocar a seqüência da sedução de Gilberto por Luciana, em que os efeitos de iluminação e a montagem provocam contornos estéticos bastante diferenciados do restante da narrativa (ver Anexo II). No caso do filme de Roulien cumpre lembrar o cenário da “cela de reflexão” em que fica confinada Vitória (Ilustração 5) e os movimentos de câmera virtuosos que acompanham sejam a reação à fuga da mesma¹¹⁸ ou a mensagem de otimismo e transformação de Vitória para Dora, assim como a montagem acelerada que acompanha a catarse da protagonista. Ou ainda a utilização dos *tableaux* para potencializar o efeito dramático seja no momento de revelação de Vitória de seu passado na instituição ou da ilustração da situação de penúria vivenciada pelas garotas no orfanato que servirá como contraposição para sua situação enquanto higienizadas e redimidas para a vida útil.

¹¹⁸ Em contraposição, pode-se pensar que o virtuoso movimento de câmera que ocorre no prólogo de *Romance Proibido*, o mais complexo de todo o filme, deslocando a câmera do passeio na rua para a janela onde se encontra a protagonista, não possui nenhuma significação dramática maior. No caso de Roulien, ele parece partilhar da opinião de Fritz Lang: “Eu sinceramente acredito que todo movimento de câmera deva possuir uma razão. Em minha opinião mover a câmera apenas por movê-la é errado: realizar, sem nenhuma motivação, uma panorâmica de 300 graus é uma façanha técnica e não mais que isso. Os movimentos de câmera devem expressar algo.” (Bogdanovich, 1997: 195-6)



Ilustração 5

Por outro lado, tampouco se deve esquecer de momentos em que a *mise en scène* menos ajuda que atrapalha os objetivos pretendidos. Entre outros exemplos pode se pensar na insuficiência dramática que acompanha seqüências como a do conflito do orfanato em *Aves sem Ninho*, prejudicada por mesclar elementos do cinema cômico com a súbita morte de Rapadura ao final (Ilustrações 31 e 32 do cap.5). Ou, ainda pior, a da morte do pai de Tamar em *Romance Proibido*, indecisa entre a retirada do moribundo do carro (Ilustração 6), o choro da filha e um plano de detalhe que apresenta a roda do carro parando gradativamente de girar como metáfora para o último suspiro do personagem, sob chave grave e os comentários bizarros, com pretensão de comicidade, dos curiosos. Para não falar de uma fraqueza mais ampla, comum a todas as produções, relacionada à própria entonação dos atores. Elsaesser (1987: 51-2) comenta a respeito de quão fundamental foi a sofisticação da entonação de certos atores para o efeito dramático pretendido no melodrama clássico norte-americano após o advento do som. Aqui, é mais regra que exceção a falta de ênfase (Lucia Lamar que vive Gracia) ou o seu oposto (no caso notadamente de Déa Selva, a atriz que encarna Vitória), assim como um tom excessivamente empostado e teatral, bastante comum à produção contemporânea como um todo, mas menos acentuada em certos filmes. Em outros momentos, a presença mais enfática do narrador se não prejudica tampouco se torna aliada de qualquer ênfase dramática mais objetiva. É o caso em *Argila*, notadamente, do movimento semi-pendular da câmera na abertura das seqüências em que apresenta Gilberto de cama, que mimetiza o movimento do badalo do relógio cuco na parede apresentado imediatamente antes. Ou ainda do destaque para as sombras dos personagens em diversos momentos (Ilustração 7).



Ilustração 6

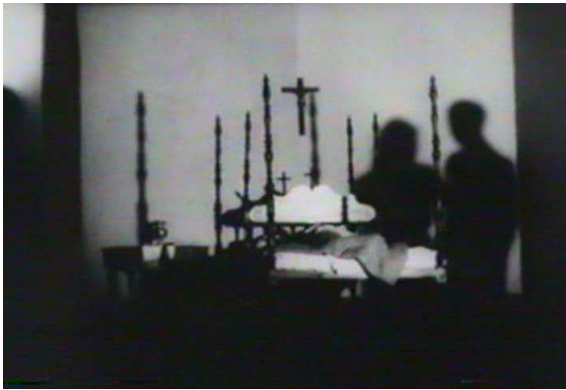


Ilustração 7

Um recurso estilístico que será agenciado como auxiliar importante na provocação de um maniqueísmo tipicamente melodramático é o da montagem. Através, por exemplo, do recurso da montagem paralela, mecanismo que propicia em diversos momentos evidenciar a divergência entre o discurso e a realidade. É o que ocorre, por exemplo, nos planos da fala inicial da diretora cantando loas à instituição asilar que serão contrapostos a planos onde aparecem as sevícias e más condições em que se encontram as internadas de *Aves sem Ninho*. Também planos que seguem um tórrido beijo de Carlos apresentam uma carta em que este discorre para Tamar sobre a insipidez de sua estadia no Rio de Janeiro em *Romance Proibido* (Ilustrações 8 e 9). *Argila*, mesmo que longe de ser isento de maniqueísmos, sendo o mais evidente a contraposição entre o patronato encarnado por Seixas e Luciana e o do discurso de Barocas em contraposição à arte efetivada por Gilberto, em nenhum momento apela, ao menos em tom sério, para o desmascaramento de

algum personagem diante do espectador, flagrando-o em mentira evidente. Ao máximo tenta fazer piada com a empostação de Barrocas, que acaba revelando nada saber sobre a cultura grega.

Ilustração 8

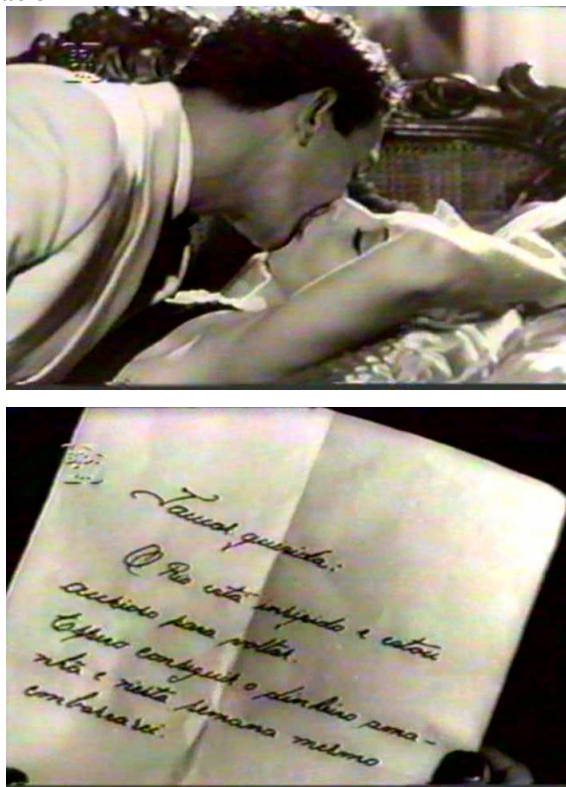


Ilustração 9

Curiosamente o modelo dos filmes em questão se afasta da forma mais típica de representação dramaturgica que envolve em alguma dimensão a problemática da nação, que é a do melodrama ou drama familiar, presente desde Griffith com seu *O Nascimento de uma Nação* (1914) e ainda válida para os dias de hoje em filmes tão diversos quanto *Alexandria...New York* (2004), do realizador egípcio Youssef Chahine, o chinês *O Tratamento Gua Sha* (2001), de Zheng Xiaolong, o português *Zona J* (1998), de Leonel Vieira ou os argentinos *O Abraço Partido* (2004), de Daniel Burman e *Lugares Comuns* (2002), de Adolfo Aristarain, para citar apenas alguns exemplos aleatórios. Em quase todos, senão todos, percebe-se igualmente que a dimensão do conflito entre gerações é a preponderante¹¹⁹.

¹¹⁹ Coincidentemente, no mesmo dia que escrevi esse parágrafo assisti a uma palestra do crítico francês Jean-Michel Frodon em que ele afirma que somente no Festival de Cannes de 2005 ele percebera ao menos 30 títulos cujo motor dramático era o do conflito familiar enquanto expressão de um conflito social mais amplo

A ambigüidade e a ausência de um acentuado maniqueísmo não invalida se pensar as narrativas de *Argila* e *Romance Proibido* enquanto próximas ao universo do melodrama. Pensando com Ben Singer (2001), chega-se a conclusão de que tampouco melodramas do período clássico de Hollywood construíram uma polaridade entre o mal e o bem de maneira tão acentuada, como é o caso de *Stella Dallas* ou *Imitação da Vida*. Antes, enfatiza-se a cruel opção entre dois bens morais. Algo perfeitamente adequado tanto para Luciana quanto para Gracia, que devem decidir entre seu afeto particular e a possibilidade de desintegrar uma união já quase consolidada de seus pretendentes com outras mulheres. Deve-se distinguir essa opção melodramática da outra efetivada por Roulien, que abraça o maniqueísmo tal como proposto pela cena teatral do século XIX e diversos gêneros cinematográficos dos primórdios do cinema, a exemplo do que Singer chama de “melodrama sensacionalista”.¹²⁰ Nesse sentido, sua Vitória, mais que qualquer outra protagonista, é o exemplo gritante de dessublimação, enquanto expressão verbal que nomeia os sentimentos ocultos através de uma retórica eminentemente melodramática.

Tampouco se pode esquecer o fato de que no filme de Roulien, mais que qualquer outro, é que a trama parece se situar em solo menos concreto, mesmo se tratando em geral de tramas de poucas motivações realistas. Enquanto em *Argila* existem referências ao Rio e até mesmo alguns planos da praia, assim como boa parte da ação transcorre em Petrópolis e *Romance Proibido* seja pródigo em cenas de locais turísticos do Rio de Janeiro, núcleo cenográfico que se contraporá à provinciana Guarantan, o filme de Roulien, ao contrário do texto de Casona, parece se mover no mundo peculiar somente à própria trama. As poucas referências acabam sendo a Universidade do Brasil, a identificação do comunicado que atesta a interdição do Orfanato como proveniente do Rio de Janeiro e as referências à então

das sociedades em que ocorrem, sendo reforçado também o choque geracional como preponderante em relação, por exemplo, ao das relações conjugais. O seminário no qual Frodon fez sua participação foi parte do evento denominado *O Esquecimento da Política*, ocorrido no dia 30 de agosto de 2006, promovido pelo SESC.

¹²⁰ Não existe, a meu ver, necessariamente uma “evolução” na recusa de utilização do maniqueísmo de modo tão exacerbado, como Singer parece perceber quando compara os “melodramas sensacionalistas” do início do século em relação ao melodrama familiar das décadas de 1930, 1940 e 1950, para o cinema de modo mais amplo. Acredito que ambas as formas continuam tendo grande influência, ao menos quando se pensa no melodrama enquanto “modo imaginativo”, tal como referido no segundo capítulo, como é perceptível, por exemplo, no evidente maniqueísmo presente em sagas influentes como a de *Guerra nas Estrelas*, iniciadas já no final da década de 1970. Penso que o mesmo tampouco deixa de ser válido para o melodrama enquanto gênero restrito.

primeira-dama. Inexistem, para além do citado, referências explícitas ao momento histórico vivido pela sociedade para além do universo diegético.

Sem dúvida essa opção não era restrita a essa produção e acompanhava um perfil ideológico mais amplo que ansiava por um Brasil moderno, como já observado, no qual a esmagadora quantidade de imagens presentes nos filmes não ficcionais do período se tornavam um entrave, com sua mera concretude, à idealização dessa tão sonhada modernidade.

Nesse sentido, é patente nessa produção em que me detenho uma contraposição crítica a valores considerados arcaicos. Algo que transcende a estrita esfera da representação gráfica do Brasil e dos brasileiros. A modernidade que se pretende civilizadora aqui rejeita valores considerados clássicos, universalizantes, por isso mesmo incapazes de dar conta das questões peculiares de uma nação. Tais valores são associados, sobretudo, aos intelectuais da I República. É o que aponta, de forma mais evidente, a valorização neo-romântica da arte marajoara em contraposição a uma arte clássica, grega, em *Argila*. É ao mesmo tempo o que move os ideais da Escola Nova em contraposição ao rígido academicismo alienado do mundo real dos estudos clássicos. Ainda que a dimensão desse academicismo não se torne patente em *Aves sem Ninho*, onde sintomaticamente se encontram ausentes qualquer sala de aula e a única atividade didática que chega a ser explorada pelo narrador seja a de educação física, o oposto fica evidente, na postura com que Vitória pretende ser uma janela para o mundo, sendo o universo das internadas antes completamente voltado apenas para o que acontecia dentro dos muros da instituição asilar. A ausência da sala de aula e sua própria negação enquanto veículo para o conhecimento é representada aqui de modo radicalizado por Vitória, no sentido de que a Escola Nova e o aprendizado de ofícios não descuravam por completo das disciplinas convencionais.

Essa ânsia por um Brasil moderno possuía na dimensão ideológica já referida da cultura como meio de fazer a integração entre o Estado e a sociedade um de seus trunfos. Algo que, evidentemente, acabará por revelar o imenso abismo entre o desejo ideológico e a realidade social concreta do país, como pode ser observado, por exemplo, no universo diegético ou no contexto histórico em que se encontra inserida a produção em questão. Caso pensemos no primeiro caso, por exemplo a trama de *Argila*, em que tal questão pode ser observada de modo quase cristalino na própria diegese, em que a arte, expressão

privilegiada da cultura, pode ser pensada como possível elo entre uma elite, evidente mimese dos valores propugnados pelo Estado e o povo. Há evidentes problemas que dizem respeito à arte escolhida para representar esse povo, distante até mesmo de uma “higienização” da cultura popular lapidada pela censura estado-novista por exemplo na música popular, proposta mais próxima do balé presente em *Romance Proibido*. Sem esquecer o próprio final do filme de Mauro, em que a argila acabará servindo involuntariamente como metáfora para a efemeridade e falta de consistência dessa tentativa de aproximação entre Estado e sociedade. No segundo caso, quando se pensa na possibilidade de se imaginar o próprio cinema enquanto veículo possível de ser um dos provocadores dessa fricção entre Estado e sociedade tampouco as limitações são menores, quando se pensa que o sucesso junto ao público era menos regra que exceção.

Talvez, enfim, a concepção de popular nos filmes siga o mesmo tratamento que é delegado à nação. Não é que das classes populares tenha se desfeito de toda a imagem de imundície e degradação moral com a qual era representada em um país governado por uma elite agro-exportadora e liberal que desprezava os valores nacionais¹²¹ (Bercito, 1991). Antes que sobre essas se tenha projetado uma higienização e disciplina moral e física mais condizentes com o ideal desse novo Estado, interessado no processo de industrialização, na criação de uma mão-de-obra minimamente qualificada e em um mercado consumidor interno. O que os filmes apresentam, portanto, em relação às classes populares, como notadamente é o caso de *Aves sem Ninho* e, principalmente, *Argila*, é uma idealização do que seria esse Homem Novo.

Pode-se, enfim, situar a produção em questão dentro de um contexto cinematográfico brasileiro pensado por Gomes (1996) como reprodutor da exclusão e reafirmador dos papéis sociais da sociedade vigente, tanto nos musicais quanto nos dramas produzidos pela Cinédia. Nesse sentido, o perfil dessa produção, ora se adequa, ora se afasta da panorâmica geral do autor sobre o período. Enquanto a carência de dignidade e

¹²¹ Essa era a corrente mais forte de pensamento sobre a nação da I República e justamente a única a ser ressaltada e contraposta por partidários do Estado Novo. Porém, como bem assinala Oliveira (1990: 24) existia também um pensamento herdeiro da tradição colonial e católica portuguesa, de forte ênfase com preocupações mais centradas no Brasil, mesmo ressaltando que “essas preocupações (...) ocuparam um espaço reduzido e um lugar inferior na escala de questões relevantes.” (op.cit: 125) Ambas as correntes também podem ser quase didaticamente representadas no campo do cinema, como Gonçalves evidencia em dois dos três momentos de representação da nação presentes na I República, como já discutido no último capítulo.

necessidade material são praticamente exorcizadas do que pretende ser uma nova visão dignificante do elemento popular¹²², até então inédita em nossa cinematografia, ao mesmo tempo a tentativa de reorquestração dessa representação do popular acaba sofrendo de impasses limitadores. Tais impasses que incluem uma visão do popular enquanto carente de alguém da elite que o auxilie e propicie sua inserção na sociedade de maneira mais digna, acabam por, em última instância, reafirmarem o “lugar social de cada indivíduo” (Ferreira, 2003: 15), tanto quanto as produções que o faziam sem o menor questionamento.

¹²² Algo não muito diverso da “fé no homem comum” dos filmes de Capra que retrata esse homem comum com uma dignidade impensável ao tom modorrento, tacanho e até mesmo mesquinho e grotesco presente na descrição do ambiente doméstico popular em filmes anteriores como *Possuída* e *Stella Dallas*, sendo as protagonistas dos últimos parcial ou completamente poupadas justamente por irem além do tipo popular limitado ao seu próprio universo.

Ficha técnica das produções

Argila (Brasil, 1940). Direção e Rot. Original: Humberto Mauro, baseado em argumento próprio. Fotografia: Manoel P. Ribeiro & Humberto Mauro. Música: Radamés Gnattali. Montagem: Watson Macedo & Hipólito Colombo. Com: Carmem Santos (Luciana), Celso Guimarães (Gilberto), Floriano Faissal (Barrocas), Lídia Mattos (Marina), Saint-Clair Lopes (Cláudio), Bandeira Duarte, Mauro de Oliveira, J. Silveira, Pérola Negra.

Aves sem Ninho (Brasil, 1939). Direção: Raul Roulien. Rot. Adaptado: Raul Roulien & Eurico Silva, baseado na peça *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona. Fotografia: Moacyr Fenelon. Música: Lyrio Panicalli. Montagem: Néelson Schultz. Dir. de arte: Ruy Costa. Com: Déa Selva (Vitória), Rosina Pagã, Celso Guimarães (Léo), Lídia Mattos, Darcy Cazarré, Túlio Berti, Nelson de Oliveira, Rosita Rocha, Cora Costa, Elza Mendes, João Cabral, Henrique Fernandes.

Romance Proibido (Brasil, 1944). Direção: Adhemar Gonzaga. Rot. Original: Benjamin Costallat & Adhemar Gonzaga. Fotografia: A. P. Castro & George Fanto. Dir. de arte: Hippólito Collomb & George Fanto. Figurinos: Hippólito Collomb & Iracema Gomes Marques. Com: Lúcia Lamar (Gracia), Milton Marinho (Carlos), Nilza Magrassi, Déa Robine, Jararaca (Jararaca), Roberto Lupo, Dercy Gonçalves, Aurora Aboim, Anita D'Alva, Grande Othelo.

Anexo I

Pequeno Glossário de Termos Cinematográficos

Câmera Baixa: Expressão (em francês *contre-plongé*, em inglês *low angle*), utilizada para um ângulo da câmera que se posiciona abaixo da estatura média humana em que os planos cinematográficos geralmente são filmados. Foi associado no cinema clássico como recurso estilístico que engrandece a figura humana retratada, função que pode se adequar a sua utilização em *Romance Proibido*, como mencionado no texto (p.186)

Corte Abrupto (*Jump Cut*): Diz-se de planos em que a dessincronia de movimento entre o apreciado no plano anterior e no posterior numa situação de condensação espaço-temporal atestam a presença do corte, elemento suavizado habitualmente no cinema pela presença do *raccord* (ver mesmo Anexo). Por exemplo os célebres planos de *Acossado* (1959), de Jean-Luc Godard, onde planos que apresentam o protagonista dirigindo um carro apresentam interrupções bruscas, provocando um efeito semelhante a um “soluço” na linearidade dos movimentos. Com o passar do tempo, tal recurso passou a ser cada vez mais “domesticado” tanto pelo cinema como até mesmo pela televisão, que passou a utilizar do recurso, por exemplo, na edição de telejornais que condensam determinada entrevista de alguém em evidência através de tópicos.

Diegese: Trata-se do universo ficcional criado por determinada obra e que, no cinema clássico como é o caso da produção analisada, tende a apagar os recursos de enunciação que a compõem. Por contraposição, extra-diegético vem a ser tudo que extrapola o universo propriamente ficcional, a exemplo do momento histórico em que tais filmes foram produzidos ou a estruturação de recursos narrativos que também se encontram fora desse universo como a trilha sonora, a presença ocasional de um narrador, os créditos iniciais e finais, etc.

Fade: Recurso óptico que faz com que a imagem desapareça (*fade-out*) ou surja gradativamente (*fade-in*). São utilizados comumente para demarcar seqüências. Um de seus usos dramáticos mais “incisivos” no entanto, são para demonstrar a passagem do tempo, quando são utilizados de forma sucessiva, como na célebre seqüência de *Cidadão Kane*, onde ilustra o progressivo desgaste do casamento do protagonista. Nas duas vezes que é referido no texto foi utilizado com função semelhante, seja para ilustrar os progressos na

vida educacional (p.141) ou a reforma empreendida no espaço físico do orfanato pela protagonista (p.149) de *Aves sem Ninho*.

Foto Fixa: Como o cinema é fotografia em movimento a 24 fotogramas por segundo, diz-se da foto fixa para destacar uma fotografia sem movimento na tela. Teve seu efeito estilístico utilizado, sobretudo pelo cinema moderno europeu da década de 1960, ainda que aqui (p.181) se refira a um fotograma ou *still* (foto efetivada para efeitos publicitários, sem captar o mesmo ângulo da câmera cinematográfica do evento filmado) remanescente de um trecho da película dado como perdido.

Montagem Paralela: Quando a sucessão de planos em um determinado filme, denominada montagem se faz em paralelo entre duas ações que transcorrem em espaços distintos. Recurso utilizado inicialmente sobretudo para acentuar o nível de suspense em cenas de perseguição ou situações de risco.

Panorâmica: Trata-se de um movimento de câmera em que essa gira sobre seu próprio eixo. É utilizada sobretudo pelo seu potencial descritivo em planos abertos que descrevem o contexto espacial em que se insere determinada construção ou cidade onde se desenrolará a ação. Esse potencial descritivo também pode ser utilizado em menor escala, na descrição de personagens ou ações ao longo da narrativa, como é o caso de uma referência ao termo (p.137)

Plano: Embora possua várias significações, na língua portuguesa talvez ainda mais amplas que em outras línguas, compreende tudo o que é contido entre um corte e outro em um determinado filme e é nesse sentido que o termo surge no texto predominantemente. Quando possuir outra indicação será devidamente assinalada.

Plano/Contraplano: Uma das ferramentas básicas do cinema clássico, utilizados sobretudo para ilustrar um diálogo. Assim, um determinado plano apresenta um personagem falando algo para alguém que se encontra fora de cena e, no plano seguinte, observamos a reação de seu interlocutor.

Plano de Detalhe: Diz-se do plano que destaca algum elemento dentro da cena. Pode ser uma faca ou arma que passaria mais despercebida em um plano mais amplo e fundamental para determinar as intenções de determinado personagem ou algum objeto, por exemplo, em que se encontra alguma palavra impressa tais como cartas, trechos de livros, jornais, etc.

Primeiro Plano: Em língua inglesa conhecido como *close-up*, trata-se de um plano que destaca o rosto do personagem. No cinema uma de suas “funções” tradicionais tem sido a de realçar a emoção dos personagens, como é o recorrente caso no filme de Roulien. Geralmente destaca os personagens do busto para cima. No caso de planos ainda mais fechados, fala-se de Primeiríssimo Plano (*Extreme Close-Up*), recortando somente o rosto ou algum detalhe facial como uma boca ou um olho.

Raccord: Princípio de continuidade que dá sustentação a fluência de uma narrativa fílmica. Pode ser de diversos modos como sonora (um determinado som como um apito de locomotiva pode construir uma continuidade entre ações que se desenvolvem em espaços distintos), visual (um determinado plano apresenta alguém olhando para algo ou alguém que se encontra fora da cena e no plano seguinte se apresenta o objeto desse olhar) ou de movimento (uma ação de um determinado personagem como seu ato de caminhar, subir uma escada ou entrar dentro de um determinado recinto é complementada no plano seguinte).

Seqüência: Ainda que seja um tanto impreciso o que se configura realmente uma seqüência pode ser afirmar que se trata de um conjunto de planos que conformam uma determinada dimensão temporal em um filme. Por exemplo, no filme *Argila* a primeira seqüência pode ser compreendida transcorrendo no ateliê do pintor Cláudio e sendo finalizada com a nota do colunista social que faz menção ao Castelo dos Correios, residência de Luciana. A seqüência seguinte se desenvolverá no mesmo.

Sobreimpressão: Trucagem óptica que faz com que fiquem impressos em um mesmo plano diversas imagens sobrepostas. Recurso utilizado no cinema clássico sobretudo para ilustrar sonhos, pesadelos ou alucinações, em que um conjunto de imagens de contextos espaciais ou temporais distintos divide o mesmo espaço.

Voz Off: Pode ser tanto a voz de um narrador que não se encontra inserido na diegese quanto, e no caso em questão (p.92), a evocação de algo dito por um determinado personagem em um momento no qual ele não se encontra visualizado no plano em questão.

ANEXO II – ILUSTRAÇÕES 16 A 55













Anexo III – Ilustrações 14 a 39 de “Aves sem
Ninho”

Ilustração 15



Ilustração 16



Ilustração 17



Ilustração 18



Ilustração 19



Ilustração 20



Ilustração 21



Ilustração 22



Ilustração 23



Ilustração 24



Ilustração 25



Ilustração 26



Ilustração 27



Ilustração 28



Ilustração 29



Ilustração 30



Ilustração 31



Ilustração 32



Ilustração 33



Ilustração 34



Ilustração 35



Ilustração 36



Ilustração 37



Ilustração 38



Ilustração 39



Ilustração 40



BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José de. **Como e Porque sou Romancista**. Salvador: Liv. Progresso Editora, 1955
- _____. **Iracema** – Lenda do Ceará. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.
- _____. **O Guarani**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar de. **Cinema como Agitador de Almas: Argila, uma Cena do Estado Novo**. Annablume: São Paulo, 1999..
- ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. **Cinema contra Cinema - Bases Gerais para um Esboço de Organização do Cinema Educativo no Brasil**. São Paulo: Ed. Limitada, 1931.
- ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities** – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Londres: Verso Editions, 1983.
- _____. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDERSON, Benedict; BALAKRISHNAN, Gopal. **Um Mapa da Questão Nacional**. São Paulo: Contraponto Editora, 2000.
- ANDREW, Geoff. **The Film Handbook**. London: Longman, 1989.
- ANDREW, J.Dudley. ANDREW, Dudley. Film and History in: (orgs) HILL, John; GIBSON, Pamela Church. **The Oxford Guide to Film Studies**. New York: Oxford University Press, 1988.
- ANDRIES, André. **O Cinema de Humberto Mauro**. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- AUMONT, Jacques. **Cinema e Pintura**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003
- AUTRAN, Arthur. **Alex Viary: Crítico e Historiador**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- AZEVEDO, Fernando de. **A Educação Pública em São Paulo** – Inquérito para o Estado de São Paulo em 1926. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1937.
- _____. **Sociologia Educacional**. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre, 1940.
- BACKHEUSER, Everardo. **A Aritmética na Escola Nova**. Rio de Janeiro: Livraria Católica, 1933.
- BAREL, Ana Beatriz Demarchi. **Um Romantismo a Oeste: Modelo Francês, Identidade Nacional**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.
- BARRETO FILHO, Melo. **Onde o Mundo se Diverte**. Rio de Janeiro: Edição da Casa dos Artistas, 1940.
- BASTOS, Elide Rugai. A Revista Cultura Política e a Influência de Ortega y Gasset in: BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis (orgs). **Intelectuais: Sociedade e Política**. São Paulo: Cortez, 2003.
- BEIRED, José Luís Bendicho. **Sob o Signo da Nova Ordem** – Intelectuais Autoritários no Brasil e na Argentina (1914-1945). São Paulo: Ed. Loyola/História Social/USP, 1999.
- BENTES, Ivana. Retóricas do Nacional e do Popular: A Redenção da Miséria pela Arte in: **Estudos de Cinema – SOCINE II e III**. São Paulo: Annablume, 2000.
- BERCITO, Sônia de Deus Rodrigues. **Ser Forte para fazer a Nação Forte: a Educação Física no Brasil, 1932-1945**. São Paulo: 1991. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

- _____. **Cineastas e Imagens do Povo – Uma Aventura Documentária no Brasil, 1960-1980.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. **Brasil em Tempo de Cinema.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____ in: **I Mostra/I Simpósio do Filme Documental Brasileiro.** Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977.
- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O Nacional-Popular na Cultura Brasileira: Cinema.** São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BHABHA, Homi K (org.). **Nation and Narration.** London: Routledge, 1990.
- BILLIG, Michael. **Banal Nationalism.** London: Sage Publications, 1995.
- BOGDANOVICH, Peter. **Who the Devil Made It.** New York: Ballantine Books, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas.** São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **A Economia das Trocas Simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film.** Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BRAGANÇA, Maurício de. De Santa à Aventureira: Uma Construção da Identidade Nacional na Época de Ouro do Cinema Mexicano. In: FABRIS, Mariarosária; GARCIA, Wilton; RUBIM, Antônio Albino C; LOBO, Júlio César. **Estudos Socine de Cinema Ano V.** São Paulo: Ed. Panorama, 2003.
- BRANIGAN, Edward. **Narrative Comprehension and Film.** London/New York: Routledge, 1992.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination.** New York/London: Yale University Press, 1995.
- BURGOYNE, Roberto D. **A Nação do Filme.** Brasília: UnB, 2002.
- BURNS, E. Bradford. **Nationalism in Brazil. A History.** New York/Washington/London: Frederick A. Praeger, 1968.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas.** São Paulo: Edusp, 2000.
- CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Propaganda Política no Varguismo e Peronismo.** São Paulo: 1997. Tese de Livre Docência. FFLCH-HI. USP.
- _____. **Multidões em Cena.** Propaganda Política no Varguismo e Peronismo. São Paulo: Campinas: Papirus/Fapesp, 1998.
- CARRIZO, Silvina. **Fronteiras da Imaginação – Os Românticos Brasileiros: mestiçagem e Nação.** Niterói: Eduff, 2001.
- CARVALHO, Cid Vasconcelos de. **O Trem em Camocim: Modernização e Memória.** Fortaleza: 2001. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Mimeo.
- _____. Aspectos do Nacionalismo no Cinema Brasileiro. **Ciberlegenda**, on-line, Niterói. n.13, jan-jun., 2004. Disponível: <http://www.uff.br/mestcii/ciber13.htm>.
- CARVALHO, Maria do Socorro. Origens de um Cinema Novo em *Mauro, Humberto* in: FABRIS, Mariarosária; GARCIA, Wilton; RUBIM, Antônio Albino C; LOBO, Júlio César. **Estudos Socine de Cinema Ano V.** São Paulo: Ed. Panorama, 2003.
- CASONA, Alejandro. Nuestra Natacha in: **Obras Completas.** Madri: Aguillar, 1974.
- CASSETI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo Analizar un Film.** Barcelona: Paydós, 1991.

- CHANEY, L.;SCHWARZ, V. **The Cinema and the Invention of Modern Life**. Berkeley: University of California Press, 2001.
- CHATTERJEE, Partha. **The Nation and Its Fragments** – Colonial and Postcolonial Histories. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- _____. **Coming to Terms. The Rethoric of Narrative and Fiction and Film**. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- COSTA E SILVA, Alberto da. **Castro Alves**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.
- CROFTS, Stephen. Concepts of National Cinema in: (org.) HILL, John & GIBSON, Pamela Church. **The Oxford Guide to Film Studies**. New York: Oxford University Press, 1998.
- CUNHA, Luiz Antônio. **O Ensino Profissional na Irradiação do Industrialismo**. Brasília: Unesp/Flacso, 2000.
- DALL'ASTA, Monica. **Italian Serial Films and International Popular Culture** in: Film History, vol. 12, pp.235-39. Eastleigh: John Libbey Publishing, 2000.
- DECCA, Edgar de. **1930 – O Silêncio dos Vencidos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DEMASI, Domingos. **Chanchadas e Dramalhões**. Rio de Janeiro: Min. da Cultura/Funarte, 2001.
- DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente 1300-1800**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- DUMARESQ, Daniela. Chanchada: Tradição Nacional. In: FABRIS, Mariarosaria; REIS E SILVA, João Guilherme Barone et al (orgs.). **Socine III – Estudos de Cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- EDUARDO, Cléber. “Visconti e a Itália dos Anos 40”, **Contracampo**, on line, Rio de Janeiro, n, on-line, 2006.. Disponível: <http://www.contracampo.com.br/68/viscontiitalia.htm>.
- ELLIS, John. British Cinema as Performance art: *Brief Encounter, Radio Parade of 1935* and the Circunstances of the Film. In: ASHBY, Justine; HIGHSON, Andrew. **British Cinema Past and Present**. London: Routledge: 2000.
- ELSAESSER, Thomas. **Weimar Cinema and After**. Germany's Historical Imaginery. London: Routledge: 2000.
- _____. Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama in: GLEDHILL, Christine. **Home Where the Heart Is**. London: BFI, 1987
- ENTICKNAP, Leo. *This Modern Age* and the British non-fiction film. In: ASHBY, Justine; HIGHSON, Andrew. **British Cinema, Past and Present**. London: Routledge, 2000.
- FELL, John. **El Film e la Tradición Narrativa**. Buenos Aires: Ed. Tres Tiempos, 1977.
- FERREIRA, SUZANA CRISTINA DE SOUZA. **Cinema Carioca nos anos 30 e 40 – Os Filmes Musicais nas Telas da Cidade**. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/UFMG, 2003.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FLÓRIDO, Eduardo Giffoni. **As Grandes Personagens do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Fraiha, 1999.
- FREYRE, Gilberto. Manifesto Regionalista. **Brasil Açucareiro**. Rio de Janeiro, a.35, v.70, n.4, pp.20-23. out. 1967.

- FRODON, Jean-Michel. **Le Projection Nationale**. Cinema et Nation. Paris: Odille Jacob, 1998.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Politics and Film**. London: Studio Vista, 1971.
- GALVÃO, Maria Rita de Souza. **Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GLEDHILL, Christine. **Home Where the Heart Is**. London: BFI, 1987
- GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GOMES, Ângela Castro. **A Invenção do Trabalhismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. **Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GONÇALVES, Maurício Reinaldo. **Cinema Brasileiro e Identidade Nacional: Discurso e Construção (1898-1969)**. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2005.
- GONZAGA, Alice. **Gonzaga por ele Mesmo**. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- GUINSBURG, Jacob; ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismo in: GUINSBURG, Jacob. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HAYWARD, Susan. **French National Cinema**. London: Routledge, 1993.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado – A Sociedade da Novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HENNEBELLE, Guy. **Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott (orgs.). **Cinema and Nation**. London: Routledge, 2000.
- HOBSBAWN, Eric J. **Nações e Nacionalismo Desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama. O Gênero e sua Permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- IANNI, Octavio. **Imperialismo e Cultura**. Petrópolis: Vozes, 1979.
- JARDIM, Renato. **Escola Nova – Coletivismo e Individualismo**. Globo: Porto Alegre, 1936.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O Caso de Vidas Secas* in: Pellegrini, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.
- JOHNSON, Randall; STAM, Robert. **Brazilian Cinema**. New York: Columbia University Press, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.
- LEITE, Dante Moreira. **O Caráter Nacional Brasileiro**. São Paulo: Liv. Ed. Pioneira, 1976.
- LUNA, Rafael de. *Romance Proibido* in: in: **Cinédia 75 Anos**. Catálogo de Mostra realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 4 a 15/1/2006.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi, VELLOSO, Mônica Pimenta, GOMES, Angela Maria de Castro. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

- MACHADO JR., Rubens. Os Filmes Que Não Vimos (prefácio) in: AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável** [Cinema e Pintura]. São Paulo: Cossac& Naif, 2003.
- MATE, Cecília Hanna. **Tempos Modernos na Escola** – Os Anos 30 e a Racionalização na Educação Brasileira. Bauru/Brasília: EDUSC/INEP, 2002.
- MAUAD, Ana Maria. Imagem e Auto-Imagem do Segundo Reinado in: (org.) Alencastro, Luis Felipe. **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- MELLO, Alcino Teixeira de. **Legislação do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978.
- METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MORENO, Antônio. **Cinema Brasileiro** – História e Relações com o Estado. Niterói/Goiânia: EDUFF/CEGRAF/UFG, 1994.
- MORETTIN, Eduardo. **Os Limites de um Projeto de Monumentalização: Uma Análise do Filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro..** Tese de Doutorado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2001
- _____. Quadros em Movimento. O Uso das Fontes Iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940), de Humberto Mauro in: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 18, nº35, 1998.
- MOSCARIELLO, Angelo. **Narrativa Fílmica: Como Ver um Filme**. Lisboa: Presença, 1985.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1998.
- MOURÃO, Maria Dora Genis. O Cinema Brasileiro e o Populismo na Década de 30 in: MELO, José Marques (org.). **Populismo e Comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981.
- NAGIB, Lúcia. O Novo Cinema sob o Espectro do Cinema Novo in: **Estudos de Cinema – SOCINE II e III**. São Paulo: Annablume, 2000.
- NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica & Editora, 2002.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A Questão Nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- OROZ, Sílvia. **Melodrama** – O Cinema de Lágrimas na América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **História Ilustrada dos Filmes Brasileiros (1929-1988)**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- PÉCAUT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação**. São Paulo: Ática, 1990.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. **Guerra das Imagens: Cinema e Política nos Governos de Adolf Hitler e Franklin Delano Roosevelt (1933-1945)**. São Paulo: 2003. Dissertação de Mestrado – FFLCH – Universidade de São Paulo.
- PESSOA, Ana. *Argila ou Falta uma Estrela...És Tu* in: Revista de História e Estudos Culturais. Vol 3, ano 3, n 1, jan-mar/2006.
- _____. **Carmen Santos** – O Cinema dos anos 20. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- PRADO, Décio de Almeida. **O Drama Romântico Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RADCLIFF; Sarah; WESTWOOD, Sophie. **Remaking the Nation. Place, Identity and Politics in Latin America**. London/New York: Routledge, 1996.
- RAMOS, Fernão. Três Voltas do Popular e a Tradição Escatológica do Cinema Brasileiro in: **Estudos de Cinema – SOCINE II e III**. São Paulo: Annablume, 2000.

- _____. Cinema e Realidade in: (org.) Xavier, Ismail. **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 141-60.
- _____. (org.) **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- REZENDE, Maria Alice. Cultura e Valores: Tradição, Modernidade e Imaginação in: ROCHA, Everardo. **Cultura e Imaginário: Interpretação de Filmes e Pesquisa de Idéias**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- RHODES, John David. The Rhetoric of Nationalism in Early Italian Film Periodicals in: **Film History**. Vol. 12, nº 3. Eastleigh: John Libbey Publishing, 2000.
- RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a Idéia de Nação no Brasil (1930-1970)**. Doutorado em Filosofia. FFLCH, USP, São Paulo, 2002.
- ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cossac & Naif, 2003.
- RODOWICK, David N. Madness, Authority and Ideology. The Domestic Melodrama of the 1950s. in: GLEDHILL, Christine. **Home Where the Heart Is**. London: BFI, 1987
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. **Seixos Rolados – Estudos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Mendonça, Machado & Cia., 1927.
- RUANET, Maria Helena. **Eternamente em Berço Esplêndido – A Fundação de uma Literatura Nacional**. São Paulo: Ed. Siciliano, 1991.
- RUBÍO, Pablo Perez. **El Cine Melodramático**. Barcelona: Paidós, 2004.
- SADLER, Darlene J. **Nelson Pereira dos Santos**. Champaign: University of Illinois Press, 2003.
- SCHINDLER, Colin. **Hollywood in Crisis: Cinema and American Society 1929-1939**. London/New York: Routledge, 1996.
- SCHLSINGER, Philip. The Sociological Scope of National Cinema in: HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott (orgs.). **Cinema and Nation**. London: Routledge, 2000.
- SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e a Constituição da Memória do Cinema Brasileiro in: RAMOS, Fernão; MOURÃO, Maria Dora; CATANI, Afrânio; GATTI, José. **Estudos de Cinema – SOCINE 2000**. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- _____. **Humberto Mauro e as Imagens do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- SCHWARZMAN, Simon. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Edusp, 1984.
- SHAW, Lisa. A Música Popular, a Chanchada e a Identidade Nacional na Era de Vargas (1930-1945) in: **Estudos de Cinema – SOCINE II e III**. São Paulo: Annablume, 2000.
- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância – A Censura Cinematográfica no Brasil**. São Paulo: SENAC, 1999.
- SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity – Early Sensational Cinema and Its Contexts**. New York: Columbia University Press, 2001.
- SMITH, Anthony. **A Identidade Nacional**. Rio de Janeiro: Gradiva, 1997.
- _____. Images of the Nation. Cinema, Art and National Identity in: Mette Hjort & Scott Mackenzie (orgs.). **Cinema & Nation**. Routledge: London/New York: 2002.
- SOMMER, Doris. **Ficções de Fundação – Os Romances Nacionais da América Latina**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

- SORLIN, Pierre. **Sociologie del Cine: La Apertura para la Historia de Mañana**. Cidade de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- STAM, Robert. **Tropical Multiculturalism**. Durham/London: Duke University Press, 1999.
- _____. **Film Adaptation**. London: The Athlone Press, 2000.
- _____. **Introdução à Teoria do Cinema**. Papirus: Campinas, 2003.
- SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é Longe Daqui**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TURNER, Graeme. **Film as Social Practice**. London: Routledge, 1988.
- TYBJERG, Casper. Dreyer and the National Film in Denmark. In: **Film History**, vol. 13, pp. 23-26. Eastleigh: John Libbey Publishing, 2001.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.
- VELHO, Otávio. **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- _____. (org). **Humberto Mauro**, Sua vida, Sua Arte e Sua Trajetória no Cinema. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.
- _____. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: INL, 1959.
- VIEIRA, João Luiz. *Bonequinha de Seda* in: **Cinédia 75 Anos**. Catálogo de Mostra realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 4 a 15/1/2006.
- WALKER, Janet. Hollywood, Freud and the Representation of Women in: **Home Where the Heart Is**. London: BFI, 1987
- WALSH, Martin. National Cinema, National Imaginary in: **Film History**, vol. 8, nº01, 1996.
- WELCH, David. **Propaganda and the German Cinema 1933-1945**. New York: Oxford University Press, 1983.
- WILLIAMS, Linda. "Something Else Besides a Mother" – *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama in: GLEDHILL, Christine. **Home Where the Heart Is**. London: BFI, 1987
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

Revistas e Jornais

Cinearte 15/06/33, 15/10/1935

Clima, São Paulo, julho de 1941, nº 02.

Correio da Manhã 22/05/1942

Scena Muda, São Paulo, 13/09/1932, 03/05/1932, 31/05/1932, 17/01/1933, 18/07/1933, 02/09/1940, 05/11/1940, 10/06/1941, 24/06/1941, 12/08/1941, 09/09/1941, 23/09/1941, 04/11/1941, 18/11/1941, 31/03/1942, 21/04/1942, 05/05/1942, 19/05/1942, 22/05/1942, 04/06/1942, 09/06/1942, 23/06/1942, 02/02/1943, 27/04/1943, 03/08/1943, 26/12/1944, 06/06/1947, 01/01/1952

Folha de Minas 18/08/1942

A Manhã 22/04/1942

